مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثالثة عشرة ⁝ العدد 686 ⁝ الإثنين 19 أكتوبر 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتاب مسرح الطفل: نواجه تحديات كبيرة

إعادة نظر في مسرح يعقوب صنوع

..وبدأ الحلم من أسيوط ليحلق في سماء المحروسة

شباب أسيوط يبدأ تحقيق الحلم..

وزيرة الثقافة تعتمد خريجي ابدأ حلمك كفرقة مسرحية نوعية لأول مرة

أعلنت الفنانة الدكتورة ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة اعتماد خريجي ورشة ابدأ حلمك بمحافظة أسيوط كفرقة مسرحية نوعية وتعميم المشروع في مختلف محافظات مصر ، جاء ذلك خلال حفل تخريج الدفعة الاولى للمبادرة بقصر ثقافة اسيوط وبحضور اللواء عصام سعد محافظ أسيوط، الدكتور أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ، الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح ، الفنان هشام عطوة نائب رئيس الهيئة والمشرف علي المشروع، الفنان أحمد الشافعي رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية ، المخرج أحمد طه المدير الفني لمشروع ابدأ حلمك بالمحافظات ، الشاعر جمال بخيت والدكتور علاء عبد العزيز عضو اللجنة الفنية والفنان كريم عرفة والعديد من القيادات الشعبية والتنفيذية بالمحافظة..

وخلال الاحتفال قالت عبد الدايم ان وزارة الثقافة عازمة على مواصلة تنفيذ مختلف البرامج الابداعية الرامية إلى صناعة جيل جديد من الفنانين وخلق شخصيات مستنيرة تمتلك القدرة على تجاوز التحديات التي تواجه الوطن للإسهام في تحقيق التنمية المنشودة ، وأشارت أن مشروع ابدأ حلمك يمثل أحد محاور استراتيجية اكتشاف قدرات الموهوبين والمبدعين والنابغين في كافة مجالات الإبداع ويستهدف تأصيل عملية تحقيق العدالة الثقافية خاصة فى محافظات الصعيد ، وعبرت عن سعادتها بالمشاركة الفعالة للفتيات وبالمستوى المتميز الذي ظهر عليه المتدربون وشجاعتهم وجرأتهم لتحقيق حلمهم قائلة " فخورة بكم يا أبناء اسيوط" ومؤكدة انهم يمثلون صورة معبرة لقوة مصر الناعمة واصفة أبناء الصعيد بكنز المواهب المتجدد الذي لا ينضب ووجهت الشكر للقائمين على المشروع فى جنوب مصر .

وكانت الاحتفالية قد تضمنت على فيلم قصير عن رحلة التدريب للخريجين الى جانب 3 عروض مسرحية للخريجين منها مشهدا مبتكرا مستلهما من العرض العالمى هاملت لشكسبير ، بالإضافة الى أوبريت استعراضي جماعي لكافة المتدربين بعنوان هيلا هيلا وأغنية جماعية عن محافظة أسيوط

يذكر أنه تقدم للاشتراك بالمبادرة بأسيوط ٧٠٠ شاب وفتاة وقع الاختيار على ٥٣ متدربا بواقع ٢٤ فتاة و٢٩ شاب تم تدريبهم على مختلف فنون المسرح (التمثيل – الإرتجال – الكتابة – عناصر العرض المسرحى).

مجلة المشهد المسرحي

من صفحة على الفيس بوك الى موقع إليكتروني

أطلقت مجلة المشهد المسرحي لمؤسسها ورئيس تحريرها د. عبد الحسين علوان موقعها الاليكتروني الجديد، بعد أن كانت في بداية انطلاقها قبل 3 سنوات صفحة على الفيس بوك .

وفي موقعها الجديد دشنت عدة أبواب للنشر (مقالات في المسرح ، أخبار المسرح ، مسرحيات عربية ، آراء في المجلة ، المنصة الحرة).

وتميزت المجلة بأطلاق (المنصة الحرة) التي تناقش المعوقات التي ترافق مسيرة المسرح العربي بمشاركة واسعة من المفكرين والنقاد .

قال الدكتور عبد الحسين علوان مؤسسها و رئيس تحريرها حين اطلقنا المجلة كصفحة على الفيس بوك كانت مرحلة لجس نبض التواصل ، والذي دفعنا بالانتقال الى الموقع الاليكتروني هو الاقبال الكبير من المتابعين وحث كبار الفنانين لنا للانتقال بها الى ماهي عليه الان .

وتايغ علوان إننا نتطلع من خلال الموقع الجديد الى تحول في المضامين الفكرية والمعرفية التي تطرحها بما يستجيب لمتابعينا من اهل الفن والمسرح ، كما نحاول ان نرسخ نقاشات حرة من خلال (المنصة الحرة) من اجل مسرح عربي متقدم وناهض .

وأضاف هدفنا ان نجعل الموقع منتجع معرفي يجد الكتاب والنقاد والمسرحيون فيه ضالتهم ، وان يكون مجالا للحوار والتحاور عبر مقالات المسرحيين والنقاد وتبادل ارائهم وافكارهم، و نسعى بالذهاب بسفينتنا الى ماهو ابعد من اعالي البحار

من الجدير بالذكر بان المجلة تحظى بمتابعة من عدد كبير من الفنانين المسرحين والنقاد والمفكرين والاعلاميين وجمهور المسرحيين والمحبين بمتابعة اخبار الفن والفنانين .

«أوسكار والسيدة الوردية»، «المفارقة» و«والوصايا السبع»

عروض شهر أكتوبر بساقية الصاوى

يعود برنامج الساقية المسرحى بعد توقف لتقديم عروضه المسرحية حيث تقدم خلال شهر أكتوبر أربعة عروض مسرحية على خشبة مسرح قاعة الحكمة فى تمام الساعة السابعة ويراعى تطبيق الإجراءات الوقائية ، فتقدم فرقة برودواى العرض المسرحى « المفارقة « العرض تأليف توفيق الحكيم وإخراج رضوان محمد وعن العرض

قال « العرض عن النص الكوميدي الشيطان فى خطر أحد روائع الأديب الكبير توفيق الحكيم ، وتدور الأحداث فى إطار مفارقات كوميدية حول أفعال واخطاء الإنسان التى أصبحت خطر على العالم أكثر من تدابير الشيطان مما يؤدى إلى نهاية العالم بشكل مأسوى فى وقت قريب فتدور أحداث فى منزل ، أحد المفكرين الكبار الذى يعمل على حل مشاكل المجتمع المختلفة لكنه لا يستطيع حل مشاكله الزوجية اليومية ، العرض بطولة سارة عصام ، محمد شوقى ، إسلام أسامة ديكور حنان كرم تنفيذ موسيقى عبد الرحمن رستم

بينما يقدم فريق وسط البلد المسرحى 19 أكتوبر المقبل العرض المسرحى « أوسكار « عن نص أوسكار والسيدة الوردية ل أريك أيمانويل شميث إعداد وإخراج عمر لطفى وعن العرض قال المخرج عمر لطفى تدور أحداث العرض فى مستشفي للأمراض المزمنة بها طفل مريض بالسرطان يدعى اوسكار يبلغ من العمر 10 سنوات يحكى قصته بعد فشل عملية شفاءه فيقضى أيامه الأخيرة وهم 10 أيام ويموت

وخلال ال10 أيام يرسم رسمه لسيدة اطلق عليها «ماما الوردية» ويخلق خيال لهذة السيدة كأنه حقيقة ويتحدث معاها وتبدأ بتعليمه التقرب من الرب والايمان به و توضح علاقته بكل من حوله وكيفيه التعامل معه والتعامل معاهم (الاصحاب _ الدكتور والممرضة المعالجين له _ بيجي بلو التى يحبها) ويمثل اوسكار العامل الجسدي لمريض السرطان وماثيو يمثل العامل النفسي للمريض .

وهنا تأتي رسالة العرض وهى عدم الإستسلام للمرض وعلينا نرفع الروح المعنوية للمريض لأن العامل النفسي أهم من العلاج ولذلك إنتهى العرض بشفاء ماثيو العرض تمثيل عمر لطفى ، إيمان سمير ، مصطفى البدرى ، أحمد محمد عبد المحسن ، مريم إبراهيم نسيم ، ضحى محمد سمير ، محمد أحمد كامل ، رضوى محمد السيد ، محمد أحمد سيد ، محمود عادل محمود

أما فرقة شظايا المسرحية فتقدم عرض «ملهاة السبع وصايا « 26 أكتور الجارى العرض المستوحى من رائعة الكاتب محمد أمين راضى « السبع وصايا « ويقول المخرج نور عفيفى عن العرض ملهاة السبع وصايا نرى فيها جحود الأبناء لأبوهم ورغبتهم فقط فى الميراث ولو بأى طريقة ويفطن الأب لذلك فيراوغهم لوصايا تمنحهم ما يريدون ويدبر لأخفاء جثته وذلك بمساعدة صديقة ومساعده العرض تمثيل أحمد شروق ، هاجر حسن ، يارا حسين ، يوسف شوقى ، مؤمن مدحت ، محمد مرسى ، خالد صلاح ، عبد الرحمن عاطف ، خالد بيبو ، أدهم رمضان ، وليد أسامة ، دراما تورج محمد شعبان ، مخرج منفذ أحمد العزونى ، إضاءة وليد درويش ، ديكور إسلام الشاعر صوتيات عمر كمال

رنا رأفت

«هيا السكة منين»

أول عروض فريق «جراند» على الهوسابير

يستعد فريق "جراند " المسرحي لتقديم أول عروضه " هيا السكة منين " تأليف مروان عمرو ، وإخراج محمد أشرف على مسرح الهوسابير في السابعة مساءً من يومي 31 أكتوبر الجاري ، و20 نوفمبر القادم .

قال المخرج محمد أشرف : تدور أحداث قصة مسرحية "هيا السكة منين "حول قصص بعض المسافرين من طبقات اجتماعية متباينة ويحملون أيديولوجيات متنوعة من بيئات مختلفة بالمجتمع المصري ، ويرتكز الصراع في المسرحية بين هؤلاء المسافرين حول تخطيط كل منهم لامتلاك القوة و الرغبة الكبيرة لكل منهم نحو البقاء دون الآخرين ، وتتصاعد الأحداث بعد لقائهم في الأتوبيس الذي يتجه بهم إلى " الجونه " في رحلة نبحث فيها معهم داخل الإنسان عن دوافعه في استكمال الحياة.

وأوضح أشرف : تهدف المسرحية إلى تقديم شخصيات درامية متعددة تتلاحم وتتباعد ، و تتنافس برحلة الوصول من خلال مواقف وأحداث متداخلة لحياة كل منهم ، وتحاول أحداث هذه الرحلة أن تجعل المشاهد كأنه أحد هؤلاء المسافرين ، ويشاركهم كل الأسئلة التي تدور في عقولهم وأمنياتهم نحو الفوز بالبقاء .

مسرحية " هيا السكة منين " تمثيل : خالد عبد المنعم ، هاجر حاتم ، أحمد شعبان ومصطفى سعد ، أحمد حمدي ، أمنية أيمن ، مروان عمرو ، أحمد سمير ، محمد خروبة ، ولاء مصطفى ، محمد أنصاري ، أحمد أسامة ، أحمد ديدا ، ومحمد غريب ، " هيا السكة منين " ديكور محمد حسن و محمد غريب ومهند حسن ومحمد عاطف ،إضاءة أحمد أمين ،موسيقى محسن محمد ، مخرج مساعد خالد عبد المنعم ، مخرج منفذ وتأليف مروان عمرو، ومن إخراج محمد أشرف

همت مصطفى

ماجستير في مسرح

سعد الله ونوس

نوقشت مؤخرا بجامعة المنوفية كلية التربية النوعية قسم الإعلام التربوي رسالة ماجستير بعنوان العلاقة بين الحاكم والمحكوم في مسرح سعد الله ونوس، إعداد إيمان عبد الفتاح عبد السلام الطباخ وتكونت لجنه الحكم والمناقشه من كلا من أ.م.د/ فرج عمر فرج(أستاذ الإعلام والمسرح المساعد بكلية التربية النوعية بجامعة المنوفية، ورئيس قسم الدراما بكلية الآداب، جامعة بني سويف)، د/ منى مصيلحي حامد حبرك (مدرس الإعلام والمسرح بكلية التربية النوعية بجامعة المنوفية)، د / شيماء فتحي أستاذ النقد والدراما المساعد بجامعه الزقازيق، ا د / أسماء عبدالمنعم ابوالفتوح أستاذ النقد والدراما المساعد بجامعه المنصورة .

تتبلور مشكلة الدراسة في التساؤل الرئيس التالي: لماذا وكيف تناول سعدالله ونوس العلاقة بين الحاكم والمحكوم في أغلب أعماله المسرحية بهذا الشكل الكثيف والمتكرر حتي أصبحت ظاهرة فى مسرحه؟.

تتبلور أهمية الدراسة في شقين الأول أنها تتناول هذه الدراسة علاقة حيوية لا يمكن تصور استمرارية الواقع البشرى بدونها وهى العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والشق الثاني خطورة الآثار المترتبة على اشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، وهذه الخطورة تشمل كافة النواحي النفسية ، والصحية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والأمنية أيضاً .

أهداف الدراسة :

هدفت الدراسة إلى التعرف على اتجاهات سعدالله ونوس فى تناوله للعلاقة بين الحاكم والمحكوم فى مسرحه، و التعرف على طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم كما تعكسها النصوص المسرحية عينة الدراسة، و صورة كل من الحاكم والمحكوم كما تعكسها النصوص المسرحية –عينة الدراسة.

وقد كانت حدود الدراسة في الفترة الزمنية الممتدة من بداية الستينيات وحتى نهاية القرن الماضي .

و اختارت الباحثة عينة الدراسة عبر الطريقة العمدية وهي: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، الفيل يا ملك الزمان ، مغامرة رأس المملوك جابر، الملك هو الملك

و قسمت الباحثة دراستها إلى بابين، الأول يتكون من فصلين؛ وتناولت فيه الباحثة: مشكلة الدراسة وتساؤلاتها، وأهدافها وأهميتها ومبررات اختيار عينة الدراسة من مسرحيات الكاتب سعد الله ونوس، وحدود الدراسة ومصطلحاتها، والدراسات السابقة. أما الفصل الثانى من الباب الأول من الرسالة، فتناول مفهوم المسرح السياسى ونشأته وأنواعه وأهم أعلامه وأهم مدارسه واتجاهاته. أما الباب الثاني من الدراسة، فتناول الدراسة التحليلية، وقد اشتمل على أربعة مباحث، المبحث الأول، تناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم في النص المسرحي «الفيل يا ملك الزمان». والمبحث الثاني، تناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم في النص المسرحي «الملك هو الملك». والمبحث الثالث، تناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم في النص المسرحي «مغامرة رأس المملوك جابر». أما المبحث الرابع، فتناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم في النص المسرحي «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» . واختتمت الباحثة رسالتها بملخص الدراسة وأهم نتائجها،

أهم نتائج الدراسة:

كشفت الدراسة أن العلاقة بين الحاكم والمحكوم هي علاقة تنافرية، سلبية، ومتوترة، قائمة على الظلم والاستبداد من قبل الحاكم والذل والخضوع من قبل المحكوم، أجمعت كل النصوص المسرحية – عينة الدراسة- أن هناك حالة انفصال تامة بين الحاكم والمحكوم، وأن كلاهما مغترب عن الآخر، و كشفت الدراسة عن حالة الاغتراب الشديدة التي يعيشها المحكوم في وطنه، وانعزاله التام عن الحاكم، طرحت النصوص المسرحية -عينة الدراسة- حلاً لإشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم يتلخص في حتمية ثورة المحكوم على الحاكم حتى ينتزع منه حريته، و كشفت الدراسة أن المسرح ولد سياسيا، والمسرح بجميع أشكاله هو مسرح سياسي.

يرى الحاكم أن المحكوم حقير ووضيع وجبان، ولا يجب الإلتفات إليه أو الاهتمام به، ولا خوف منه على الإطلاق، إنه في نظر الحاكم مجرد عبد، تُعطي له الأوامر فينفذها فوراً دون نقاش، الحاكم – في كل المسرحيات عينة الدراسة – هو حاكم ديكتاتور، بوليسي، قمعي، مستبد ، ظالم، مخادع، غدار، لئيم، لا يؤتمن، لا يحقق انتصارات للشعب. ولا يعنيه سوى مصلحته الذاتية فقط، صورت كل المسرحيات –عينة الدراسة- المحكوم بأنه إنسان طيب، مسالم ، جبان، جاهل، سلبي، مغلوب على أمره، يشبه قطعة الشطرنج في يد الحاكم، يعيش حياة يملؤها البؤس والشقاء والمرارة، ولا أمل عنده في أن يعيش في المستقبل حياة رغد وترف.

أجمعت كل النصوص المسرحية – عينة الدراسة – أن الملك وحاشيته وأركان حكمه هم شيء واحد، دعت كل النصوص المسرحية – عينة الدراسة- المحكوم إلى الاستيقاظ من غفوته الطويلة، والثورة ضد الظلم والقهر الذى يمارسه الحاكم عليه يرى سعد الله ونوس في مسرحياته – عينة الدراسة - أن المحكوم لا حول له ولا قوة، فهو إنسان مسالم، يرغب في العيش بهدوء بعيداً عن المشاكل، وخاصة المشاكل التي تتعلق بالسلطة الحاكمة في البلاد.

توصيات الدراسة

توصي الدراسة الحكومة والمسئولين على الرقابة بإتاحة مساحة أكبر من الحريات لكتاب المسرح حتى يعبِّروا عن أرائهم بكل جرأة، توصي الدراسة كتاب المسرح أن يقدموا أعمالاً مسرحية هادفة مثلما فعل سعد الله ونوس في مسرحه، توصي الدراسة الباحثين أن يتناولوا بالدراسة والتحليل «العلاقة بين الحاكم والمحكوم في السينما العربية».

محمود سعيد

«ديجافو»

يقدم رحلة خاصة للإنسان المعاصر في زحام مشكلات الآخرين

بعقل يقظ ،وروح مصرية خالصة يستعد المخرج « أحمد فؤاد « لتقديم عرض « ديجافو « الذي ينقلنا من بلاد بعيدة إلى عالم جديد بالمسرح ،وبفريق يؤمن بأهمية الفنون لمناقشة قضايا الإنسان ،وتُجري هذه الأيام البروفات الأخيرة للعرض على مسرح « الهناجر» الذي يستعد لاستقبال جمهوره قريبًا ، ويشارك بالتمثيل فيه تامر نبيل ، أحمد السلكاوي ، محمد يوسف، رحمة أحمد، بسمة ماهر،و ديكور أحمد أمين ، أزياء مروة عوده ، إضاءة أحمد الدبيكي، موسيقى محمد عبد الله ، مساعدا الإخراج أحمد رضا ومها سامي ، مُخرج مُنفذ أحمد سيف ، إعداد وإخراج أحمد فؤاد ، وقد التقت مسرحنا بالفريق في إحدي البروفات لتحاول أن تتعرف على ملامح هذه التجربة المسرحية الجديدة .

" إثبات العكس "

قال المخرج أحمد فؤاد : تتبقى بضعة أيام ،ونلتقي مع الجمهور بمسرحية « ديجافو « المأخوذة عن نص «إثبات العكس» للكاتب السويسري أوليفيرا شياتشياري، ،وقد عملت من قبل مع المؤسسة الثقافية السويسرية «بروهلفتسيا» بمصر وشهدت معهم ترجمتهم للعديد من نصوصهم لكتابهم من بينها " إثبات العكس " الذي قدمه مؤلفه 2005 وهو يطرح قضية جديدة هي " أن الإنسان المعاصر هو شريك لكل ما يحدث بالعالم من صغيرة ،وكبيرة سواء كان ذلك في مجتمعه أو بأبعد القارات عنه ، وإن لم تقترف يداه أي سلوك أو يشغل باله بأي شيء مما يحدث، وهو يتأثر بكل حدث وإن كان يحاول طيلة وقته أن يبتعد تمامًا عن ذلك ؛فهو دومًا مُقحم من ناحية ما ،ويقدم المؤلف ذلك في مثال «الشاب « الذي يعيش بمفرده ،ويحاصره جميع جيرانه بدفعه في شئونهم الخاصة ومشكلاتهم ليصبح شريكًا معهم .

وأكد فؤاد : وهذه القضية جديدة بالمسرح المصري وأحاول تقديمها في إطار كوميدي بعد أن قمت بالإعداد للنص ليتناسب مع الجمهور،

وتابع فؤاد : وترتبط الأفكار والقضية التي يطرحها « ديجافو» بنا في كل زمنٍ، وخصوصًا في العقود الثلاثة الأخيرة ،ومع التطور التكنولوجي الذي جعل الإنسان المعاصر يعلم ما يحدث في كل مكان بالعالم فأصبح أي إنسان رغمًا عنه جزءًا من كل مشكلات وأزمات العالم الصغرى والكبرى متى علم بإحداها ، فلا يمكن لأي إنسان بكل ما يحاول من جهد أن ينأى بعيدًا عن أي حدث أولا يتأثر به ، وتلك قضية عالمية تخص كل من يعيش على كوكب الأرض في زمننا هذا .

قضية إنسانية

أحمد فؤاد : الإنسان المعاصر شريك لكل مايحدث بالعالم من صغيرة وكبيرة

فيما أوضح فؤاد : لاأرتكزعلى اتجاهٍ خاصٍ في تقديم المسرح ، لكني عندما أنشغل بأحد الأفكار أوالقضايا ،وأحملها همًا بعقلي وبداخلي وتؤرقني فأسعى نحو معالجتها وتقديمها للجمهور ،ولذا أبحث دائمًا بقراءاتي للمؤلفين المصريين أوغيرهم بالعالم عن النص الذي يحمل القدرة على تقديم ماأتمناه بكل عرض مسرحي جديد من أفكار ،وقد أرغب في تقديم إحدى الأفكار التي يصطدم العقل بها وهي لم تقدم من قبل فأبحث كثيرًا عن النص المناسب لها ،ونحن بمصر لاندرك كل النصوص التي تكتب للمسرح ، وخصوصًا الجديد منها ،ونشهد أزمة كبيرة في ذلك الأمر ،ولا نعرف من النصوص الجديدة غير ما يقدم منها بالعروض ،وبالآونة الأخيرة لانعرف أيديولوجيات واضحة للنصوص الجديدة والحديثة لأنها لاتتوافر لكل مخرج لقراءتها ، فلانصل إلى رؤية المؤلف ،و الكثير من النصوص التي تقدم غير مطبوعة فنشاهد فقط رؤية المخرج في النص الذي اختاره ليقدمه لنا، فلا يتضح لنا هل ما قُدم ما كان ينشده مؤلف النص أم لا ، فنحن نعيش أزمة التواصل بين المؤلفين والمخرجين ،ورغم ذلك نجد بالمسرح المصري مؤلفين تحمل كتاباتهم أفكارًا جيدة وترتبط كثيرًا بواقعنا المصري وقضايانا ،واختتم فؤاد : لقد شهدنا بفعاليات دورة المهرجان التجريبي الأخيرة توافد وتزاحم الجمهور لمشاهدة العروض ، ولذا أرى أننا سنشهد تكرار ذلك مرات ومرات للعروض المقدمة قريبًا ومن بينها « ديجافو» وخصوصًا أننا نسعى لتقديم عرضًا يحمل قضية إنسانية مع فريق مسرحي مميز قدموا من قبل الكثيرمن العروض ونالوا العديد من الجوائز وإعجاب الجمهور الكبير ويحملون بداخلهم حب ووعي كبير للمسرح ،ونأمل جميعًا أن يسعد الجمهور .

اختلاط الحقائق

يقدم « تامر نبيل « بالعرض الشخصية الدرامية الرئيسية « الشاب « الذي يسكن وحيدًا بمنزله لكن جيرانه لايدعونه وشأنه ،وقال : تتمثل الحياة اليومية والأحداث التي نعايشها معًا في العالم عامًا بعد عام في العقود الأخيرة مصدرًا لأيديولوجية العرض ومن ذلك اختلاط الحقائق وتزييفها ،وتزاحم الكثير من الرؤى الشخصية للأفراد بالمجتمع والتي تجعل الحقيقة مفقودة ،تائهة بيننا وغير واضحة لأي منا ،وسط زحام وتفاقم مشكلاتنا الشخصية

وأوضح نبيل : إن القراءة الجيدة للنص هيأحد الركائز الأساسية للوعي في تقديم الشخصية الدرامية بالمسرح ومن ثم فإن قصة العرض وحكايته هي ماتفسر لنا جيدًا ملامح وسمات الشخصيات،وفي البروفات تتضح العلاقات وترابط الشخصيات ببعضها ومع المناقشات المتعددة بين الفريق والمخرج نستكمل بناء العرض حتى نصل معًا إلى ماننشده

واختتم نبيل : نأمل تقديم عرضًا جيدًا وممتعًا يُسعد جمهوره ونتمنى الالتزام بكافة الاجراءات الاحترازية لسلامة فريق العرض والجمهور.

الطبقات الاجتماعية

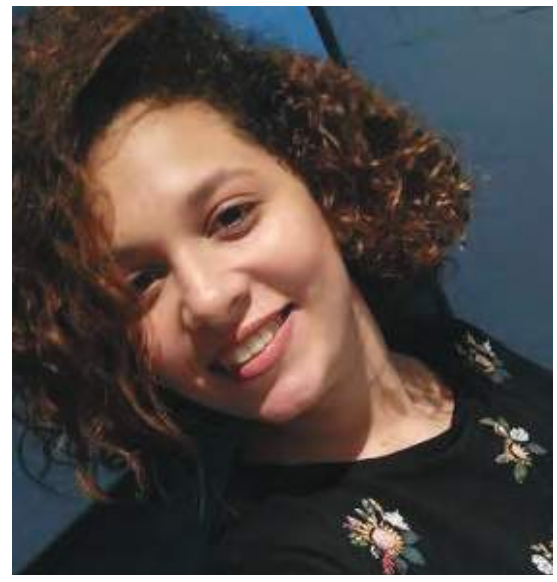
وقال الممثل أحمد السلكاوي :في « ديجافو « يسكن» شاب» في إحدى المدن بمفرده لكن جيرانه يزجون به رغم إرادته نحو مشكلاتهم وأزماتهم ومع كل محاولة منه للهروب من هذه المشكلات يُزج به نحوها أكثر، وأقدم دور أحد هؤلاء الجيران من الطبقة العليا بالمجتمع ، وهوذلك الجار ذو التأثير الكبير الذي يدفع ويُقحم هذا الشاب لدائرة مشكلات لاتخصه ،ومن خلال دوري وعلاقتي بالشاب في العرض يتضح تفاوت وتباين الطبقات الاجتماعية وتأثير ذلك على المواطنين خصوصًا مع هؤلاء الذين لا علاقة لهم بكل مايحدث من حولهم ،فيُدفع بهم كشركاء عند تفاقم مشكلات غيرهم ، ومن ثم نجد أن في كل مجتمع بالعالم أفراد يختنقُون بعوالم وأزمات غيرهم رغم أن أيديهم لم تقترف أي سلوك لهذا

وأضاف السلكاوي : تتضح ملامح كل شخصية بالمسرح وتستكمل مع البروفات ، ورؤية المخرج وهنا يقدم "أحمد فؤاد " إعدادًا مغايرًا للعرض حيث ينقل النص من المجتمع السويسري وأحداث تخصه تبعًا لما كتبه المؤلف ليقدم عرضًا يرتكز على قضية إنسانية عامة قد تحدث في أي مجتمع لأي مواطن فى إطار كوميدى عبثي لايلتزم ببيئة خاصة أو زمن محدد .

الشخصيات النمطية

فيما أوضح الممثل «محمد يوسف :» يقدم « ديجافو» رؤية مميزة ومعالجة جديدة بقيادة مخرجه عن نص «إثبات العكس» ،وتدور الأحداث حول إقحام الإنسان بأحداث لا علاقة له بها تمًامًا من قبل المُحطين به لجعله شريكًا معهم رغمًا عنه ،وأنا أقدم شخصية أحد هولاء الجيران ،ذاك الجار الذي يَدسُ أنفه في كل أمور الآخرين من حوله ،ويدفع بهم بعوالمه ولا يسلك بنفسه أي فعل في حياته ويتسم بحقده نحو الآخرين وهذه الشخصية يماثلها بالحياة أمثلة كثيرة وهي نموذج لأحد الشخصيات النطمية التي تشبه الكائنات الطفيلية

وأوضح يوسف: يرتكز العرض على تقديم صورة تورط أحد الأشخاص في مشكلات لايملك فيها حق الاختيار بالمشاركة

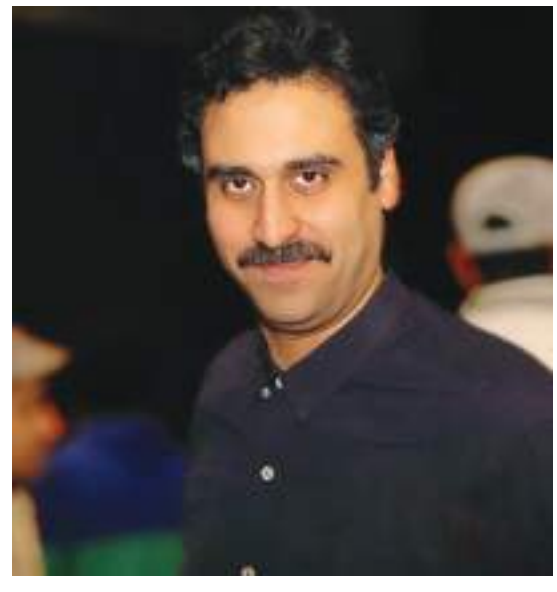


بالرفض أو القبول كما تُقدم بالعرض صور من نماذج الشائعات بالمجتمع والتي يتضح لنا بالنهاية أن كل ماقيل بها لايحمل أي قدر من الصدق وكانت فقط نتاج الكذب والافتراء .

المسرح هو الدواء الأول والفعال

وقال يوسف :أتمنى الاهتمام من كل المؤسسات بالمسرح وخصوصًا في مجال ميزانية العروض و الدفع نحو زيادة الإنتاج المسرحي ،والاهتمام بمجال الدعايا والتسويق لعروضنا المسرحية بكل مكان ، فنحن نشهد تزايد سكاني هو في احتياج كبير لننتج أعدادًا كثيرةً من العروض وحتى يصل المسرح لكل فرد بالمجتمع لقيمته السامية فهو الفن القادر دومًا أن يكون المعلم الثاني بعد مؤسسات التعليم فمن خلاله بلا شك نستطيع محاربة الإرهاب والجهل والأفكار العقيمة ويجب أن نعي جيدًا ودائمًا دور المسرح نحو ذلك مقارنة بما تقدمه الدراما بالسينما أوالتلفزيون التي لانجد بهما مضمونًا أو رؤى ذات قيمة وهدف ، ويجب أن نعدّل ونواجه الإجراءات الروتينية في برامج الإنتاج للمسرح المصري فهو الدواء الأول والفعال للمجتمع والذي يجب أن يسعى المسؤلين عنه بالدولة إلى زيادة إنتاجه ونشره بين كل المصريين .

دائرة الأحداث



فيما قالت «رحمة أحمد« : يقدم "ديجافو" هذا الإنسان الذي يتمنى،ويحاول أن يعيش في سلام وهدوء فيتجنب الاختلاط بالآخرين لكنه يجد نفسه رغمًا عنه في دائرة خانقة من صراعات المحيطين به وهوملم يكن أحد أطرافها أبدًا ،وأقدم دورأحد هذه الشخصيات التي تدفع هذا الشاب في صراعات لاشأن له بها ،وأرى أن قضية العرض تتناسب كثيرًا للتقديم بعد أحداث جائحة فيروس» كورونا «ونتائجها من تطورات في القضايا والسياسية والاقتصادية بالعالم ،وتغير هوية العلاقات الاجتماعية ، فقد شهدنا معًا أي أسرة بكل بيت تصير مجتمعًا صغيرًا ، وكل فرد بهذا المجتمع يسعى أن يحمي نفسه ،كأن ينعزل لفترة ما فرضت علينا جميعًا ؛لكنه يجد نفسه داخل دائرة الأحداث شريكًا بكل ما يمر به الآخرين في العالم .

واختتمت رحمة :لقد تغير وعي الجمهور نحو المسرح في الآونة الأخيرة ،فأصبحوا يقبلون كثيرًا للحضور من أجل البحث عن الاستمتاع ،ونتاج التباعد الاجتماعي بعد حظر»كورونا « لشهور أرى أن الجمهور سيتوافد كثيرًا لمتابعة العروض الجديدة ،مع الالتزام بالتعليمات من قبل المسرح والجمهور نحو السلامة للجميع .

إرادة الإنسان

يقدم « محمد عبدالله « الإعداد الموسيقي للعرض وأوضح : قد شاركت من قبل بتقديم الكثير من الرؤى الموسيقية للعديد من العروض التي يصل عددها نحو أكثر من 37 عرضًا ،وحصلت لأكثر من 17 جائزةً كما تم ترشيحي للفوز بجائزة أفضل إعداد موسيقي بالدورة السابعة لمهرجان القومي للمسرح المصري 2014 ، ويعد «ديجافو « هو العرض الثاني الذي أقدم له رؤيته الموسيقية بعروض مسرح الهناجر ، وكان الأول « نزهة في أرض المعركة « من إخراج أحمد فؤاد أيضًا ، الذي تجمعني به صداقة شخصية وفنية ،ومن ثم كان اختياره لي مع فريق العرض

وأوضح «عبدالله» : يقدم العرض رؤية مختلفة ومغايرة وغير مألوفة عمّا اعتدنا عليه بالمسرح المصري ويطرحالعديد من الأفكار ،ومنها مدى قدرة الإنسان على «إثبات العكس « نحو أي أمر أو فعل لايرغب به لكنه قد يُقيد ويُحاصر بأزمات تعيقه عن مواصلة سيره برحلته ،وليتجاوز مخاوفه ويتخطى محاصرته بأمور الآخرين يكون بقرار منه وسلوكه الذي يختاره بإرادته وبفعله ، وأكد : من الضروري لكل مشارك من فريق العرض وأنا من بينهم قراءة النص لعدة مرات والوعي بجميع مفردات العرض وخصوصًا الزمن والمكان الدرامي ، الأحداث الدرامية ، سمات الشخصيات الدرامية ،ورؤية المخرج وحضور الكثير من البروفات .

واختتم « عبد الله « :أأمل أن أقدم موسيقى لها قدرة كبيرة على توصيل رؤية المخرج الخاصة ،وتلقى إعجاب ذائقة الجمهور .

همت مصطفى

مدير فرقة تحت ١٨

«على بابا والأربعين حرامى» حقق نجاحا كبيرا

نستعد بعرض «سندباد « احتفالية بمرور 25 عاما على تأسيس الفرقة قريبا

قال الفنان عبد المنعم محمد مدير فرقة تحت 81 التابعة للبيت الفنى للفنون الشعبية والإستعراضية « تتضمن خطة الفرقة عدة عروض هامة، فيستمر العرض العرائسى «على بابا والأربعين حرامى « على قاعة صلاح جاهين العرض أشعار محمد الزناتى، ألحان محمد رؤوف، توزيع كرم صفوت، ديكور هند مصطفى، تصميم عرائس محمد فوزى بكار، إعداد عبدالمنعم محمد، إخراج حسن الشريف عن قصة الموروث الشعبي الأصيل ضمن حكايات ألف ليلة وليلة، ولكن بشكل جديد، يتناول العرض شخصية على بابا ليس سارقا، ولكن يحاول حماره الشخصي اقناعه بسرقة المال، ولكنه يكتشف أن حماره ليس بمتكلم وإنما صورت له نفسه كل ذلك الخيال بغرض السرقة ثم يعود لعقله على أن لا يصبح حرامي

وقد حقق العرض إقبالا جماهيريا كبيرا ومن المقرر تقديمة بساحة مركز الهناجر للفنون ضمن برنامج عودة الروح الذى يقيمه قطاع شئون الإنتاج الثقافى برئاسة المخرج خالد جلال 32 ،42 ،52 أكتوبر الجارى

تستعد الفرقة أيضا لتقديم عرض «سندباد» بطولة النجم سامح حسين إخراج إسلام إمام ديكور حازم شبل ملابس نعيمة عجمى ونأمل أن يكون عرض للأسرة والطفل ، بالإضافة إلى عرض يقدمه المخرج هشام إبراهيم تأليف محمد الطيب

وتابع قائلا «نعد كورال غنائى لفرقة تحت 81 وسيقدم من خلاله الأغنيات والاستعراضات القديمة لعملاقة الغناء مثل شادية وفريد الأطرش وغيرهم من كبار الفنانين ،إلى جانب تنظيم احتفالية كبيرة بمناسبة مرور 52 عاما على تأسيس الفرقة

وتابع «تعتمد هوية الفرقة على مخاطبة الفئة العمرية الأقل من 81 عاما وتقديم أعمال تخاطب الشباب ومجتمع الشباب وهمومهم وهو ما تسعى إليه الفرقة فنحن نعمل بروح الفريق الواحدة فنقرأ كل النصوص المطروحة، ونحاول انتقاء النص الجيد.

فعلى سبيل المثال عرض «على بابا والأربعين حرامى هناك عناصر فنية جديدة وقد حقق العرض نجاحا كبيرا أيضا لا تقتصر الأعمال فى الفرقة فتقدم أيضا الفرقة عروض كبيرة ففى العام الماضى قدمنا عرض «مكتوبلى أغنيلك « من إخراجى وبطولة الفنان إيمان البحر درويش

فدائما نسعى لتقديم العروض الجيدة ، وهناك إتفاق وبروتكول لعمل جولات بالعروض وسنبدأ بجنوب الصعيد

أوضح المشرف الفنى لفرقة تحت 81 طارق مرسى قائلا « نستكمل مسيرة كل المديرين السابقين فيجب أن يكون العمل تراكمى ، فنحن نعمل على التراث سواء المصرى أو العالمى ، نقدم عروضنا لكافة الفئات العمرية مثل الفئة العمرية التى يقدم لها حاليا عرض «على بابا والأربعين حرامى « الفئة من 5 إلى 9 سنوات .

وهناك عرض «سندباد « يضم كلا من التراث العالمى والعربى ، فنقدم الموروث التى بدروه يحافظ على الهوية العربية والمصرية للطفل فيربطه بهويته، وهو شىء فى غاية الأهمية فى ظل الظروف التى نحيا خلالها وتواجد مواقع التواصل الإجتماعى والإنفتاح على الغرب .

ونحاول إستعادة الدور الريادى وبناء الهوية وذلك لأننا نتبع وزارة الثقافة المصرية والبيت الفنى للفنون الشعبية والإستعراضية .

وتابع «خطوة تقديم عرض «سندباد «هى خطوة هامة لأحداث جماهيرية للعرض، فهى قصة تناولها الغرب، وهى فى الأساس قصة عربية ومن خلال هذة القصة ومن خلال نجم محبوب مثل النجم سامح حسين نعيد المتفرج الذى ننشده وهو الطفل المصرى، بفئة عمرية أكبر من 9 سنوات وحتى 51 عاما، ونأكدعلى هويته فإذا نشأ الطفل دون هوية ودون إرتباط يكون من السهل إنصياعه لمناطق تبعده عن الأحساس بالقيمة الوطنية فنحاول إعادة تشكيل وعى الطفل المصرى والشاب المصرى بما يفيد المجتمع المصرى بشكل عام

وعن كيفية أن يقوم كاتب الطفل بمواكبة التقدم التكنولوجى إستطرد قائلا « من الضرورى مواكبة تطور الحياة فيجب أن لا نحاول تغريب الطفل عن التكنولوجيا، بل على العكس ولكن نحصل على الجانب الإيجابى منها ،ونحاول عن طريق شكل درامى فنى ممتع أن نلقى الضوء على الجوانب الإيجابية والسلبية للطفل فى التكنولوجيا دون تعليم أو مباشرة لأنها يضعفان النص الدرامى ، وقد كتبت نص بعنوان «مملكة الجبال السبعة « والقصة إطارها عن تعامل الأطفال مع وسائل التكنولوجيا الحديثة، ويحاورهم جدهم ويحكى لهم كيف كان يتعاملون فيما مضى وكيف يتواصلون ويلعبون وأعرض من خلال النص الجوانب الإيجابية والسلبية دون مباشرة فيكتشف الطفل بنفسه السلبى والإيجابى

رنا رأفت

دكتوراه في الإخراج المسرحي

بجامعة طنطا

ناقشت الباحثه /سالي جمال مصطفي فيشا - مدرس مساعد بكلية التربية النوعية . قسم الإعلام التربوي. شعبة المسرح بجامعه طنطا رسالتها للدكتوراه والمعنونه ب أثر مناهج الإخراج المسرحي الحديثة على الخطاب الدرامي

(دراسة تحليلية لنماذج من العروض المسرحية ما بين2000:2016 م)

وتكونت لجنه الحكم والمناقشه من

ا. د/كمال الدين عيد أستاذ مناهج الإخراج المسرح - اكاديميه الفنون(مشرفا ورئيسا)

أ. د/سيد سامي خاطر. أستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحيه أكاديمية الفنون(مناقشا)

أ. م. د/ مايسه على زيدان أستاذ المسرح المساعد ورئيس قسم الإعلام التربوي سابقا(مناقشا)

أ. م. د/ عزة حسن الملط أستاذ المسرح المساعد ورئيس قسم الإعلام التربوي سابقا(مشرفا)

2020م اما عن الرساله

تعددت مناهج الإخراج المسرحي بتعدد المخرجين واختلاف أيديولوجياتهم ومدى ثقافتهم ، حتى أصبح الإخراج المسرحي ومناهجه جانباً هاماً فى فن المسرح ، ولما كان كل إتجاه من هذه الإتجاهات له أثره الخاص على الخطاب الدرامي وتعدد معانيه ودلالاته ، فإن هذه الدراسة تسعى إلى تحديد أبرز هذه الإتجاهات الإخراجية وأثرها فى شكل ومضمون الخطاب الدرامي.

ويمكن تحديد مشكلة الدراسة فى التساؤل الرئيسي التالي:-

ما هي أبرز مناهج الإخراج المسرحية التى تأثر بها المخرجون فى المسرح المصري فى الفترة ما بين2000 :2016؟

منهج الدراسة :

تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي المسحي مع الاستعانة بالمنهج الوصفي – تحليل المحتوى، والذى يقوم على أساس تحديد خصائص الظاهرة ووصف طبيعتها ونوعية العلاقة بين متغيراتها وأسبابها ، بالإضافة الى استخدامه فى تحليل العروض المسرحية عينة الدراسة ومعرفة أثر مناهج الإخراج على خطابها الدرامي.

عينة الدراسة :

وتشمل عدد من العروض المسرحية المصرية فى الفترة من 2000 : 2016 ، وهي عينة مختاره مختلفة الإتجاهات ، يسعى البحث من خلالها لتقديم صورة بانورامية عن اتجاهات الإخراج المسرحي فى مصر خلال هذه الفترة الزمنية .

وهذه العروض المسرحية هى :

سكة السلامة 2000 . تأليف: سعد الدين وهبه ، اخراج : محمد صبحى

رجل القلعة 2006 . تأليف : محمد ابو العلا السلاموني ، اخراج : ناصر عبد المنعم

السلطان الحائر 2009 . تأليف: توفيق الحكيم ، اخراج : عاصم نجاتى

غيبوبة 2015 . تأليف : محمود الطوخي ، اخراج : شادي سرور

وفى إطار الإجابة عن تساؤلات البحث والوصول إلى أهدافه قسمت الباحثة الدراسة إلى ثلاثة فصول : تتناول فى الفصل الأول مفهوم الخطاب بصفة عامة والخطاب الدرامي بصفة خاصة ، ومكونات منظومة الخطاب الدرامي من نص وعرض وتلقي والجدلية القائمة بينهم. كما تناول هذا الفصل خطاب النص وخطاب العرض وخصائصهما وتحولات كل منهما من مذهب لآخر بالإضافة إلى دور المتلقي فى إنتاج المعنى وأهميته فى منظومة الخطاب الدرامي.

ثم يأتي الفصل الثاني الذي يتناول ماهية الإخراج المسرحي وتطوره عبر المراحل المختلفة ، ودور المخرج المسرحي وجدلية تعامله مع النص وعلاقته بعناصر العرض المسرحي ، ويتناول المبحث الثاني مناهج الإخراج المسرحي لثلاثة من أهم المخرجين فى تاريخ الإخراج المسرحي وهم قنسطنطين ستانسلافسكي ، وبرتولد بريخت ، وبيتر بروك وطبيعة منهج كل منهم .

وفى الفصل الثالث تقدم الباحثة تحليلاً للعروض المسرحية المصرية فى الفترة ما بين 2000 و 2016 ودراسة أثر مناهج الإخراج العالمية الحديثة عليها. ودراسة تحولات الخطاب الدرامي ما بين النص والعرض.

ومن خلال ما سبق من فصول البحث ، توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج من أهمها : أن الخطاب الدرامي مفهوم أكثر إتساعاً وشمولاً من النص الدرامي . حيث يشمل الخطاب الدرامي النص بعناصره الأدبية والعرض بعناصره الفنية والمتلقي الذي يستقبل الخطاب. يتأثر العرض المسرحي بكل مقوماته المرئية والمسموعة بتوجه المخرج وطبيعة خطابه، فكل منهج إخراجي يفرض على عناصر العرض مجموعة من التوجهات بما يتفق مع رؤيته وخطابه. كما تخلص الدراسة الى أن هناك سمات مشتركة بين العروض المسرحية عينة الدراسة التى قدمت فى الفترة الزمنية ما بين 2016:2000 منها: اشتركت جميع العروض فى الجمع بين أكثر من منهج إخراجي لبلورة خطابهم ، فجمعت العروض بين منهج ستانسلافسكى الواقعى وبين منهج برتولد بريخت الملحمى ومنهج بيتر بروك ومسرحه الشامل.

محمود سعيد

«ريسايكيل»

ورشة وعرض على الطليعة

تصوير :مدحت صبري

محمد الصغير:العرض يعيد تدوير أفكارالإنسان، والورشة استمرت عامين

ضمن استعدادات مسرح الطليعة للموسم المسرحى الجديد يقام حاليا داخل المسرح ورشة للتمثيل والارتجال، سيكون نتاجها عرض مسرحي بعنوان "ريسايكيل".. حول هذه التجربة الجديدة كان لـ"مسرحنا" هذا اللقاء مع مخرج العمل محمد الصغير وفريق العمل.

قال المخرج محمد الصغير: البداية كانت عندما حدثني الفنانان إسماعيل مختار و شادي سرور، عن رغبتهما في تقديم تجربة ناجحة مثل "شيزلونج" التي قدمتها عام 2010 ولاقت نجاحًا كبيرًا، وبالفعل بدأت في تدريب العديد من الطلبة الموهوبين من جامعة عين شمس وحلوان، و لم أكن بمفردي، وإنما كان معي كوكبة من الفنانين منهم المصمم والمخرج مناضل عنتر وفنانة البانتوميم سما إبراهيم والفنان أحمد حمدي رؤوف ، ثم جاءت الكورونا و تسببت في عدم استكمال العديد من المشاركين للورشة.

أضاف : فكرة العرض هي أننا أصبحنا مُشوهين ، أفكارنا تحتاج إلى إعادة تدوير حتى نعود لشخصيتنا المصرية، أنا مؤمن جدًا أن الإنسان المصري بداخله بذرة الحضارة القديمة، التي تظهر في تفاصيل كثيرة في الشارع، مثل اهتمام البعض بالبعض ، بخاصة عند حدوث حادثة أو مرض أحد في الشارع، هذه الصفة ليست موجودة في العالم بأكمله، نحن نحتاج إلى التطوير ليس إلا ، من خلال هذا العرض أقوم بعرض سلوكياتنا السيئة كأنها مُخلفات.

أضاف: بدأنا الورشة منذ ما يقرب من سنتين ، و كانت التدريبات مبنية على أدوات الممثل، أقوم بالعمل على التكنيك أولًا ثم الإحساس، بعدها قمت بتدريبهم على العرض المسرحى، أطلب منهم أشياء مُعينه و يقوموا بتنفيذها، في معظم اللوحات قمت بإعطائهم الفكرة والسيناريو ويقومون بالعمل عليها، والإضافة إليها لأن العمل جماعي بحت.. أنا والممثلين وحتى مصممة الملابس عبير البدراوى نفكر معًا في كل جوانب العمل. "ريسايكيل" تعني إعادة التدوير، والفكرة تتضمن العديد من سلوكياتنا على مستوى العادات والتقاليد، ومشكلات التعليم وانعدام الثقافة، لقد أصبحنا نحمل تكنولوجيا متطورة ومع ذلك نجهل الكثير عن تاريخنا و لا نعرف كيف نستغل التكنولوجيا، كما استعرض في العرض فكرة انحدار الفن في شكل ظاهرة المهرجانات التي أصبحت متصدره مشهد الغناء، ولكنى أثق أنه من المؤكد سيظهر فن أفضل.

أضاف الصغير: أما عن معيار اختيار أفراد الورشة فلم اكتف بالموهبة فحسب، إنما بالسلوك أيضا، وأن يكون بين المجموعة المختارة للعرض كيمياء، حتى يكون العرض نسيجا واحدا.

تابع : الارتجال يحتاج لممثلين أصحاب ذهن حاضر وعندهم قدره على الإبداع والخيال ، فلم تعد الدراما التقليدية هى السائدة ، فنحن في "ما بعد الدراما"، نستطيع أن نُدخل بعض المدارس في بعض، ولكن بشكل مدروس. لذلك كان اختياري للفنان صلاح الدالي مدروسا جدًا، فلديه القدرة على الارتجال، والعرض مبنى على التفاعل مع الجمهور بشكل كبير، بهذا المعيار اخترت أغلب المشاركين في الورشة، وقد رأيتهم في عروض الجامعة أو معهد الفنون المسرحية.

بطولة جماعية

فيما قال الفنان صلاح الدالي: المخرج المسرحى محمد الصغير حدثني عن العرض بعد عام ونصف تقريبًا من التفكير فيه والعمل عليه، وكان يُريد ربط بعض أفكاره بشكل مُعين، لذا ضمني إلى الفريق حتى أُحقق له ما يريد من ربط .

أضاف: لا اعترف بكلمة "بطولة مطلقة" و لا أرى نفسي مشهورا، والعرض ملئ بالطاقات التي تحتاج لأن تُكتشف، و أتوقع لها مستقبلا ناجحا وباهرا.

وعن فكرة الارتجال أوضح أن "الصغير" يجيد تقديم الارتجال وهي من العروض الصعبة، حيث لا ينتهي العرض إلا في آخر ليلة عرض، ويظل مفتوحا دائما على الإضافة، وهذا أول عمل يجمعني بالمخرج محمد الصغير في البيت الفنى للمسرح، وأعتبرها إضافة حقيقية لي لأنني أُحب مدرسته وأنا مُشاهد جيد لأعماله، و فكرة أن أكون ضمن هذا النسيج إضافة لي، بالإضافة إلى تعرفي على مجموعة جديدة هائلة يجمعنا معا رابط فكرى وهو ما اعتبره إضافة أيضا، لذا أتمنى أن يُرى هذا العرض جيدًا لأنه عرض مُهم جدًا، ومن الممكن أن يستمر فترة كبيرة جدًا، لأنه يلمس مشاكلنا الاجتماعية بشكل كوميدي مميز.

وقال الفنان حسام إبراهيم:

أنا حاصل على بكالوريوس علوم جامعة حلوان، وأمثل مسرح منذ كان عمرى 8 سنوات، حتى دخلت الكُلية وبدأت أشارك في عروض مهمة وحصلت على العديد من جوائز الجامعة. أضاف: كنت على علم بهذه الورشة التى تُقام في مسرح الطليعة، وتمنيت أن ألتحق بها فتحدثت مع

تصوير :مدحت صبري

صلاح الدالي : لا اعترف بالبطولة الفردية، ولا أرى نفسي مشهورا.

تصوير :مدحت صبري

المخرج محمد الصغير في ذلك فوافق وكانت خطوة مميزة في حياتي.

وقد وجدت أن فريق العمل من أمتع الأشخاص الذين عملت معهم في حياتي، و كذلك وجدت أن الشغل مع "الصغير" ممتع ويجعلنا على طبيعتنا ، الورشة تجعلنا ننسى مشاكلنا وكأننا نولد من جديد داخلها، و أسلوب محمد الصغير يجعلنا نبتكر ونقدم أفكارا خارج الصندوق، وكذلك مصمم الاستعراضات مناضل عنتر الذي اجتهد معنا جدًا وجعلنا على دراية ووعى بأجسادنا ، مدركين لفكرة التعبير الحركي.

المخرج والممثل المسرحى حسام التونى قال: أدرس في المعهد العالي للفنون المسرحية، وحاصل على دراسات حرة من معهد السينما قسم إخراج عام 2010، بداية معرفتي بـمخرج العرض عندما كنت أُمثل فى فريق الجامعة، كان هو فى فريق حقوق وأنا كنت فى علوم عين شمس، كُنا نُنافس بعضنا البعض. أضاف: ابتعدت عن المسرح فترة، وفجأة قررت أن أعود للمسرح وقدمت عرض الخان و شاهدني "الصغير"، فضمني إلى الورشة ، و كنت أتمنى دائمًا أن أكون جزءا من عروض محمد الصغير، لأنه صاحب فكر مختلف، خاصة فى العروض الكوميدية، هو دائمًا يُفكر خارج الصندوق.

شادي سرور: أقمنا الورشة من أجل تقديم العرض و الورشة القادمة لتقديم عرض غنائي موسيقى

تابع : الورشة مليئة بالطاقات الشبابية والمحترفين، والأجمل من كل هذا فكرة العرض القائم على ورشة ارتجال والذي أتوقع له نجاحا باهرا .

الفنانة أمل نور الدين قالت:أنا خريجة مسرح الشباب "أبدأ حلمك" الدفعة الأولى، وشاركت في عرض "بيت الأشباح"، وكان الصغير حاضرا العرض فضمني للورشة، التي كانت جديدة علي، فأنا مازلت فى سنة أولى تمثيل، لذا كانت الفكرة لى مبهرة ومبتكرة، مع التأكيد أن المسرح الارتجالي صعب، حيث يجب أن يكون ذهن الممثل حاضرا طوال الوقت، كما يعطي مساحة من الابتكار والإبداع.

أضافت : ميزة العرض أيضا أن الموضوع اجتماعي، وأي موضوع اجتماعي لابد أن يتوفر فيه العنصر النسائي، ونحن نحتاج إلى تعزيز حضور المرأة فى المسرح، لا يوجد تسليط ضوء على المرأة فى المسرح، مقارنةً بالرجال.

اما مدير مسرح الطليعة الذي يحتضن هذه الورشة ونتاجها المخرج والممثل شادي سرور فأشار إلى أنه عرض كل تفاصيل الورشة على أستاذ إسماعيل مختار، وأن المخرج محمد الصغير هو من سيقودها، وهو من أهم المخرجين الشباب فى المسرح المصري، و أن العرض سيخرج للنور الأحد 18 أكتوبر. وأضاف سرور: والورشة ضمت مجموعة من المدربين، في الرقص والاستعراض مناضل عنتر، والمايم سما إبراهيم وصوتيات وتدريب صوتى وليد الشهابى وأحمد حمدي رؤوف الذي قام بالإعداد الموسيقى للعرض، بالإضافة إلى د. مصطفى سليم الذى درس الدراما للمجموعة، كذلك قمت أنا بتدريس إعداد ممثل. وأكد سرور أن جميع عناصر الورشة كانت متميزة بينها انسجام، وتقارب في الأفكار.

وأوضح مدير الطليعة أن فكرة الورشة قامت من أجل تقديم منتج وأن من المُقرر أن يقيم المخرج ماهر محمود الورشة القادمة لتقديم عرض غنائي موسيقى.

فيما أشار إلى أن عرض "ريسايكيل" عبارة عن مجموعة من اللوحات المنفصلة المتصلة التي تعالج فكرة صلاحية الإنسان، وهل من الممكن أن نقوم بإعادة تدويره كى يعود إلى الحياة مرة أخرى؟ وأوضح أن اللوحات تُقدم فى قالب كوميدى مختلف ومميز، يقوم على التجسيد والتشخيص من خلال أنماط كوميدية كاريكاتيرية تقوم بتوصيل فكر جاد جدًا ولكن فى إطار ساركازم، يفجر الضحك.

إيناس العيسوى

يشتكون قلة الطلب على الكتابة للطفل

كتاب مسرح الطفل: كل الظروف ضدنا ونواجه تحديات كبيرة

الكتابة للطفل ليست سهلة، ومن الضرروى أن يكون كاتب الطفل ملما بالعديد من المعارف والعلوم الإنسانية ويمتلك خبرات علمية وميدانية واسعة وأن يعي طرق مخاطبته والتعامل معه، خاصة في ظل التطور التكنولوجي الحالي.. هذا ما يتفق عليه عدد من كتاب الطفل ويرونه حلا للكثير من التحديات والصعوبات التي تواجه الكتابة للطفل.

رنا رأفت

الكاتب محمود عقاب قال أن الكتابة للطفل تواجه عدة صعوبات منها كيفية معرفة مخاطبة الفئات العمرية المختلفة، بالإضافة إلى صعوبة الكتابة المسرحية من حيث تقييد الأحداث اليومية التي تقع في مختلف الأماكن والأزمنة بخشبة مسرح محددة، وعن ضرورة مواكبة كاتب الأطفال للتكنولوجيا قال» لابد لكاتب الطفل أن تكون له لغة مرنة معاصرة، وأن تكون لدية القدرة على الكتابة بأكثر من أسلوب ، وأن يكون الكاتب ابن عصره وابن تحديات تقدمه، حتى وإن كتب نصا يحاكي التراث فهو يكتبه بلغة عصره وتحدياتها.

إعادة تعريف الطفولة

فيما رأى الكاتب أحمد سمير أن «الكتابة للطفل تعد أحد أهم الطرق لتربيته وتوجيهه نحو القيم الواجب غرسها بداخله كالتحلي بالأخلاق الحميدة و النظافة و احترام الكبير، ولكن خلال السنوات الماضية تغيرت معطيات الطفولة، خاصة في المجتمعات العربيه نتيجة للثورات و الحروب وخراب دول كثيرة ما يضطرنا لإعادة تعريف الطفولة، بما يناسب واقع أطفالنا.

فعلى سبيل المثال الطفل في كثير المجتمعات يعمل كي يأكل، و ينام في الطرقات و الشوارع كما نرى أحيانا أطفالا تحارب وتحمل السلاح أو الحجارة، لذلك لا يمكن مخاطبة الطفل العربي بشكل موحد مع اختلاف الظروف من بلد لآخر. فالطفل الذي واجه الموت سيكون الخطاب الموجه له والذي يحثه على ضرورة أن ينام مبكرا أشبه بنكتة سخيفة لن تروق له.

أما عن تيمات الكتابة في مسرح الطفل فالموضوعات التي تخص الطفل و تعبر عنه بصدق هي الأجدر بالطرح خاصة في ظل التطور و الانفتاح الكبير تكنولوجيا.

كتب متميزة للطفل

وأشارت كاتبة أدب الطفل منى لملوم إلى أن كاتب الطفل «يستطيع مواكبة التقدم التكنولوجي من خلال متابعة والعمل على تقديم الكتب التفاعلية وكذلك من خلال الاحتكاك بعالم الطفل من قريب لمعرفة احتياجاته وما يدور في عقله و ما يشغله ، وكيف يمكن الوصول إلى عقله وقلبه من أقصر الطرق.

وأضافت: الكتابة للطفل لابد أن تكون حرة مثل حرية تفكيره التي يجب ألا تحد قدر المستطاع، لأن فرض القيود على التفكير يؤدي لتكوين شخصية ضعيفة اعتمادية ومترددة وقلقة غير قادرة على الخروج عن القوالب الثابتة وهو ما يناقض تطور العصور والتكنولوجيا.

تابعت : وتتمثل المشاكل التي تواجه الكتابة للطفل في عدم الدعاية الكافية لكتاب الطفل، وكذلك قلة المنتج ، حيث أن قلة الدعاية تؤدي لقلة التوزيع، ومن ثم الإنتاج

الكتابة للطفل تحتاج إلى وعي والمعاصرة هي الحل

ندرة عدد العروض

الكاتب عبده الزراع قال إن هناك العديد من المشكلات التي تواجه كتابة مسرح الطفل، منها صعوبتها حيث تحتاج إلى موهبة خاصة، لذا فهناك ندرة شديدة فى مسرحيات الطفل الجيدة، هناك أيضا قلة فرص إنتاج الأعمال المسرحية للأطفال، فكاتب مسرح الطفل ينتظر عدة سنوات حتى ينتج له عمل مسرحي، خاصة وأن جهات الإنتاج فى وزارة الثقافة، والتي تتمثل في هيئة قصور الثقافة قليلة مقارنة بعدد النصوص المكتوبة، كما يقوم المسرح القومي للأطفال بإنتاج عدد قليل من مسرحيات الأطفال، لا تتعدى عرض واحد في العام، وكذلك مسرح العرائس الذي ينتج عرضا كل عدة سنوات، ، ولأن المسرح -بشكل عام- يكتب لكي ينفذ، ينصرف معظم كتاب مسرح الطفل إلى كتابة فنون أخرى مثل القصة، والرواية، والشعر للأطفال، كذلك من معوقات الكتابة للطفل تدنى أجور العاملين في مجال مسرح الطفل، من كتاب، ومخرجين، ومهندسي ديكور، وموسيقيين، ومصممي الرقصات والملابس، والإضاءة، مما يجعلهم يشعرون بالغبن.

كل هذه الإشكاليات تقف حجر عثرة في طريق إنتاج عروض مسرحية للأطفال تشبع رغبات الجمهور المتعطش للثقافة الحقيقية

أضاف الزراع : لدينا تيمات محفوظة تكاد تتشابه وتتكرر فى معظم مسرحيات الأطفال، وارى أن هناك تيمتين ينهل منهما معظم كتاب مسرح الطفل، الأولى هي التراث والموروث الشعبي، مثل كتاب «ألف ليلة وليلة» فتجد رحلات السندباد، وعلى بابا والأربعين حرامى، علاء الدين والمصباح السحرى، وكذلك حكايات الساحرة الشريرة، والاراجوز، والشاطر حسن، أما

الثانية فعالم الحيوانات والطيور، الصراع بين الأسد ملك الغابة، والثعلب المكار، أو الفأر الذكي، أو الصراع بين الحيوان والإنسان، وقد استخدم أورويل هذه التيمة فى مسرحيته «حديقة الحيوان» منذ سنوات طويلة، واستفاد منها معظم كتاب مسرح الطفل.

وتابع: هناك محاولات قليلة من كتاب مسرح الطفل يلجأون فيها إلى استخدام التكنولوجيا ، وقد قدم لى المسرح القومي للأطفال عام ٢٠٠٥ مسرحية «القلم المغرور» من إخراج الفنان محمود حسن، وهى تعتمد بالأساس على فكرة الصراع بين أدوات الهندسة التقليدية مثل القلم، والمسطرة، والبرجل، والاستيكة، والمبرأة، وبين الأدوات الموجودة على الكمبيوتر، و التى يستطيع الإنسان أن ينفذها بضغطة واحدة على الكي بورد ، وخلصت المسرحية إلى أن لكل شيء استخدامه، وأن التكنولوجيا لا يلغى بعضها بعضا بل تكمل بعضها بعضا، فلا غنى عن الأدوات التقليدية، ولا غنى عن الكمبيوتر.

خصائص المرحلة

فيما قال رائد أدب الطفل يعقوب الشاروني: ينمو الطفل من مرحلة إلى أخرى ،ومن أهم ما يجب أن يراعيه كاتب الأطفال هو خصائص واحتياجات المرحلة التي يقدم إليها إبداعه، و اختيار الموضوعات المناسبة لها وأسلوب تناولها، وأن تكون الألفاظ ضمن الحصيلة اللغوية للعمر الذي يخاطبة و مناسبة طول العمل وعدد شخصياته وتعدد أحداثه مع قدرة المتلقي الصغير على الاستيعاب.. وهي معايير تفرضها مراحل النمو المتتالية لتساعد الطفل فى كل مرحلة على التفاعل مع ما يقدم له، وعن تأثير التطوير التكنولوجي على الكتابة للأطفال قال:

القدوة التي يقدمها الكبار من أقوى العوامل في تنمية عادة القراءة لدى الأطفال، مع التأكيد على دور المكتبة المنزلية و المكتبة المدرسية.

ندرة المنافذ

أما الكاتب أحمد زحام فقال «لا توجد منافذ لكتّاب الطفل، لذلك تظل كتابتهم حبيسة الإدراج، فليس لدينا مجلات أطفال تعادل عدد سكان مصر من الأطفال، هذا بالإضافة إلى تجاهل دور النشر لكتابات الأطفال، بالإضافة لإغلاق عدد من دور النشر ومنها كتب دار الهلال للأولاد والبنات وتساءل زحام : لماذا لا يصدر المركز القومي للطفل مجلة للأطفال، كذلك الهيئة العامة للكتاب. أ

ضاف: هناك أيضا افتقاد الحركة النقدية التي توجه وترشد كتاب الطفل، فالبعض يكتب دون موهبة.

وعن التيمات التي يفضلها عند الكتابة للطفل قال «كل الأفكار متاحة لتقديمها للطفل، ولكن هناك جماليات وقيم يجب أن تتضمنها الكتابة للطفل حتى يتحقق التوازن النفسي للطفل، وهناك تطور تكنولوجي كبير لابد من مواكبته.

طفرة تكنولوجية

وقال الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف رئيس المركز القومي لثقافة الطفل إن هناك طفرة تكنولوجية كبيرة تشكل عاملا إيجابيا للكتاب و هناك محاولات للتطرق لهذه المنطقة وخاصة منطقة الخيال العلمي، فلدينا اكتفاء أو رضا فى مناطق شتى في الكتابة للطفل، على سبيل المثال عالم الطيور وعالم القرية وعالم المدينة، ولكن هناك عوالم أخرى لابد أن يتعرف عليها الطفل ، كما أن الكتابة التاريخية تشهد آلية جديدة فى الكتابة و هناك تطور كبير فيما يقدم للطفل من أشكال وعلى الكتاب أن يكون لديهم الخبرة بالوسائط الجديدة حتى تكتمل المنظومة الخاصة بالكتابة للطفل.

وتابع: «الطفل يمر بمراحل مختلفة وكل مرحلة يتعامل مع نوع من أنواع الفنون، ففى مرحلة يحتاج الأغنية و في أخرى يحتاج إلى القصة ثم يحتاج إلى فنون الأداء المختلفة من عرائس وأراجوز وخيال ظل وكلها وجبات فنية تقدم إفادة خاصة للطفل، ومن المفترض أن يتواكب الوسيط الذي يقدم للطفل من التطور التكنولوجي الحالي حتى يحقق المتعة.

الفكر العلماني في نصوص علي الزيدي

في رسالة دكتوراة

تم مناقشة رسالة الدكتوراة بعنوان «الفكر العلماني في نصوص الكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي (الإلهيات وما بعد الإلهيات)» مقدمة من الباحث عامر محمود هادي الجميلي، وتضم لجنة المناقشة الدكتور أسامة أبو طالب، أستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية (رئيسًا)، الدكتورة صوفيا عباس، أستاذ النقد والدراما بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (مشرفًا)، والدكتورة ليلى عبد المنعم، أستاذ النقد والدراما المساعد بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (عضوًا). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الدكتوراه.

وجاءت رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحث عامر محمود هادي الجميلي:

مما لا شك فيه أن بزوغ العلمانية كمفهوم فكري وأيديولوجي في أوربا كان نتيجة جملة من الأسباب والظروف والمعطيات, كان عقل الإنسان الغربي أسيراً للأساطير والخرافات الدينية والعلمية آنذاك فضلا عن الظلم والحرمان والجهل، فجاءت العلمانية لكي تحرر الشعوب الأوروبية من هذا الاضطهاد الممنهج بحقه عبر تقديم افكار ورؤى تنظيرية وعلمية تمثلت من خلال التقدم العلمي والرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي واحترام حرية الانسان في ممارسته الدينية الفردية زيادة على ممارسات أخرى.

ولهذا أن اغلب التعريفات التي تناولت موضوع العلمانية قد أخذت انحيازات وتأويلات من قبل الباحثين والمفكرين والمختصين بناء على ذاتيتهم والطرق الفكرية التي يتمتعون بها فكان للمشهد الثقافي والأدبي بشكل عام نصيب كبير ومنها المسرح بعد أن قطع أشواطًا كبيرة وهو يرزح تحت سلطة الدين والكنيسة إلى أن جاء مفكرون وفلاسفة وكتاب أرفدوا الساحة المسرحية العالمية بأفكارهم وخطاباتهم.

ولما كان الفن المسرحي العربي عامة والعراقي خاصة ينحاز في بعض إشتغالاته وأفكاره إلى الفكر الغربي حسب أسباب ملموسة ولا سيما ارتباط المؤلف المسرحي العربي ومنها اطلاعه التام على تلك الثقافات، ومن حيث انتقال هؤلاء للدراسة في تلك المجتمعات وتأثرهم بثقافاتها وكانت مسرحيات هؤلاء غزيرة بشخصيات حاكت واقع متماسك بين الفكر الغربي المرفوض من قبل الإنسان العربي وما يريد هؤلاء طرحه بشكل توافقي متناغم مع عقلية ذلك الإنسان فالمسرح العربي ينطوي على الكثير من التساؤلات الدراماتيكية التي فسرها الكثير من المؤلفين ومنهم غسان كنفاني، وسعد الله ونوس، وعادل كاظم، وجليل القيسي، وعلي عبد النبي الزيدي وغيرهم لينطلق هؤلاء من رسم شخصيات علمانية كانت في أغلبها متناغمة مع الطبيعة الزمانية والمكانية للمجتمع الذي انتموا إليه ليحاكوا الأفكار الثورية لبلدانهم، فكانت مسرحيات علي عبد النبي الزيدي غنية بالشخصيات التي انهمرت في سلوكها الذاتي والموضوعي على خلفية الصورة المجردة التي استحوذت مسلماتها على فكر كاتبها الذي عاش الكثير من التحولات على الصعيد النفسي والاجتماعي في حياته، فكانت شخصياته المسرحية ظاهرة في تقبلها لواقعها المأساوي ومتمردة في الوقت نفسه تسعى من أجل التحرر وإثبات وجودها.

وانطلاقًا من إشكالية البحث (ماهي ملامح العلمانية في نصوص

علي عبد النبي الزيدي المسرحية ؟) وكيف تجلت العلمانية في نصوص الالهيات وما بعد الالهيات؟ مع الاخذ بعين الاعتبار طريقة ترسيخ الفكر العلماني في نصوص الإلهيات، وهل تجدد الخطاب العلماني لدى الكاتب في نصوص ما بعد الالهيات ؟.

وجاءت أهمية البحث في دراسة ظهور مفهوم العلمانية في الفكر العربي وأثره على الثقافة العربية من خلال الكتابات المسرحية وانعكاساتها في كتابات الكاتب علي عبد النبي الزيدي، كما يهدف البحث إلى التعرف على مفهوم الفكر العلماني في نصوص علي عبد النبي الزيدي المسرحية, ومدى تأثير نصوصه المسرحية (الإلهيات وما بعد الإلهيات) على المجتمعين العربي عامة والعراقي خاصة، في ظل هذه التغيرات والتحولات والثورات والانقلابات التي تشهدها المنطقة العربية من القمع والاستبداد التي تمارسه الحكومات بحق شعوبها، وقد اعتمد الباحث المنهج (الوصفيّ التحليليّ) في تحليل العينات، وحدد حدود البحث من سنة (2017-2014).

وتناول الباحث في مدخل عام (ملامح الفكر العلماني) في الفكر الإنسانيّ الذي شمل الجانب الفلسفيّ والمسرحيّ، وانقسم البحث على بابين على وفق المراحل التي مر بها العراق، وقد احتوى الباب الأول على ثلاثة فصول ، وجاء في الفصل الأول- مصطلح العلمانية ونشأتها وتأسيسها في الحضارات الغربية القديمة، وجاء في الفصل الثاني- ظهور الفكر العلماني الحديث في اوربا, وكذلك جاء في الفصل الثالث- الفكر العلماني في النص المسرحي العالمي.

أما الباب الثاني- فقد جاء بعنوان (العلمانية عند علي عبد النبي الزيدي) وبثلاثة فصول أيضاً، جاء في الفصل الأول (التنوير في الفكر العربي)، كما جاء الفصل الثاني (الفكر العلماني في النص المسرحي العربي و العراقي)، أما الفصل الثالث فقد جاء تحليلياً (العلمانية من خلال نصوص الإلهيات وما بعد الإلهيات).

وجاءت خلاصة البحث عن طريق النتائج التي خرج بها الباحث من البحث، كما انتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع التي استخدمها الباحث في البحث.

ياسمين عباس

المسرح العربي في بوادر الثقافة الخديوية (1-3)

إعادة النظر في مسرح يعقوب صنوع (١٨٦٨- ١٨٧٢)

دراسة بقلم : أدم مستيان
ترجمة: نشأت باخوم

(في هذه الدراسة يقدم الدكتور مستيان المجري الأصل والذي يعمل في جامعة هارفارد وقبلها في أوكسفورد في قسم الدراسات الشرق أوسطية (القسم الذي ترأسه سادجروف ودرس فيه موريه ونال بعض درجاته العلمية)، حيث يقوم بدراسة تنقيحية لبدايات المسرح في العصر الخديوي معتمداً على مصادر أرشيفية من صحف تلك الفترة.)

يعيد هذا المقال النظر في الثقافة الرسمية للمرحلة الخديوية المبكرة عبر إلقاء نظرة متمعنة لأول مسرح مصري باللغة العربية. بني هذا المقال على بحث مخطوطي بهدف إعادة تقويم المعرفة الحديثة بعرض الثقافة الخديوية كإطار معقد لمنافسة الروح الوطنية. يحلل المقال الخطاب ويعالج موضوع المسرح في الصحافة العربية بما فيها دعوة الصحفي محمد أنسي لتعريب المسرح عام 1870. تظهر هذه المقالة كيفية إدراك تلك الفكرة وتنفيذها بواسطة فرقة مسرحية تحت قيادة يعقوب صنوع في الفترة ما بين (1871 - 1872) تلك الفرقة التي أدت أيضا تراجيديا عبد الفتاح المسيري لكنها لم تكن تعبيرا ولا تجسيدا للوطنية المدمرة المناهضة للخديوية كما زعم الدارسون والمحللون. تبين نظرتي التاريخية وتحليلي لمحتوى كوميديات يعقوب صنوع أنها كانت تظهر الولاء للخديو إسماعيل. لكن كان هذا الشكل من النقد المعاصر متضاربا مع الوطنية الثقافية للنخبة تلك التي وظفت التأريخية على أنها طريقتها وأسلوبها المهيمن والمسيطر. تلقي هذه المراجعة بضوء جديد على لحظة حاسمة للتغير الاجتماعي في تاريخ مصر الحديث عندما كان يتوقع من الحاكم أن يقوم بتوجيه الهياكل الثقافية الجمعية للأمة.

في عام 2001 اندلعت في الصحافة المصرية مناقشات ساخنة، حيث زعم المؤرخ المسرحي سيد على اسماعيل أن كل ما نعرفه باعتباره أول مسرح مصري حديث ناطق بالعربية وأن هذا المسرح تم بقيادة يعقوب صنوع (1839 - 1912) كان مصدره وتم استقاءه من كتابات يعقوب صنوع نفسه وأن يعقوب صنوع ليس هو رائد المسرح المصري بل الرائد الحقيقي للمسرح المصري هو محمود عثمان جلال (1829 - 1898) وقد كان مترجما للمسرحيات الفرنسية والشعر الفرنسي. نرى على الجانب الآخر تأكيد المؤرخ المسرحي الكبير محمد يوسف نجم الخصم اللدود لاسماعيل على وجود مسرح صنوع وفند ودحض مزاعم اسماعيل بالقول أن ريادة المسرح تعني التمثيل على خشبة المسرح وليست ترجمة المسرحيات. من جانبه يمنح اسماعيل تلك الريادة لسليم النقاش وهو مترجم مهاجر بيروتي ومدير فرقة ومنتج وصحفي (1856 - 1884).

لذا، ما الأمر الذي جعل صنوع يحظى بكل تلك الأهمية. ينحدر صنوع من أم مصرية يهودية وأب يهودي إيطالي هاجر من ليفورنو (Livorno) إلى مصر. كبر صنوع وترعرع في القاهرة ودرس لسنوات قليلة في ليفورنو. بعد عودته للقاهرة قام بتدريس اللغة في المدارس وللأسر العريقة في القاهرة وذلك في ستينيات القرن التاسع عشر. كتب صنوع الشعر وألف المسرحيات وأسس فرقة مسرحية لم يكتب لها البقاء طويلا عام 1871 وهذا ما سأقدم الدليل عليه في هذا المقال. في ربيع عام 1878 بدأ في إصدار صحيفة عربية ساخرة وناقدة أطلق عليها (أبو نضارة) تم نفيه واستمر في إصدار الصحيفة في باريس منذ منتصف صيف نفس العام. بعد عام 1882 كتب كتابات مناهضة للاحتلال البريطاني لمصر ومنددة به. كان صنوع يصنف نفسه على أنه وطني مصري وكان مؤمنا بوحدة الأديان رغم أنه استخدم الإسلام كأداة سياسية مناهضة للخديوية والاحتلال البريطاني؛ بسبب الإحساس المبالغ فيه بأهمية الذات في كتاباته. مثلت صحافته قضية صعبة وحالة من التحدي للدعاية ضد البريطانيين باسم الأمة المصرية. وقع أول مطبوعتين لصنوع في هذا الفخ إلى حد ما. في خمسينيات وستينيات القرن الماضي كتب المؤرخ الصحفي ابراهيم عبده واصفا صنوع بـ"[4]اليهودي المسلم" في حين استدعته ايريني إل جيندزيار ناعتة إياه بـ" المنذر الذي شهدت الأجيال السابقة له بأنه الأكثر علاقة بناءة والأكثر ظرفا بين هاتين الشعبين."[5] مازال صنوع يمثل ظاهرة لدرجة أن يوصف ويصور على أنه عربي يهودي غريب وشاذ.[6] لقد صاغ تصوير الصراع بين الفلسطينيين والدول العربية في القرن العشرين وإسرائيل كواحد بين شعبين" (العرب واليهود أو المسلمون واليهود) والقيام بعملية إسقاط لهذا الصراع العنصري والعودة به للقرن التاسع عشر ما كان له عظيم الأثر على فهم وإدراك صنوع.

لقد زعمت تفسيرات علمية بشكل عام أن صنوع قد سعى منذ شبابه لبث الكراهية ضد الحاكم الطاغي الممثل للإدارة الخديوية."[7] وأن فكرة المسرح العربي " لم تخطر ببال أي مصري من قبله"[8] وأنه أوضح التزامه بالوطنية المصرية معبرا عن نفسه في البداية على خشبة المسرح."[9] "وأنه مؤسس المسرح الوطني المصري."[10] وأن مسرحياته احتوت على موضوعات وطنية ذكية."[11] وأنه خلال قمة الشيوعية المصرية أطلق عبد الحميد غنيم على صنوع " الممثل الثوري الذي حول مسرحه التهريجي لمرآة تعكس حياة العامل والفلاح المصري."[12] لقد تم النظر لعمله على أنه تطور مستمر لروح التمرد أو العصيان التي ظهرت أولا وتم التعبير عنها في المسرح ومن بعد ذلك في الصحافة.[13]

في نفس الوقت وكما يعترف صنوع ذاته ترى أيضا، إيرين جيندازير (Irene L Gendzier) أن المسرح كان مشروعا يحظى برعاية ملكية.[14] لقد حاول بالفعل كل من أنور لوقا ومتى موسى ونجوى ابراهيم وأنس مصطفى بدوي وبشكل خاص فيليب ساندجروف التحقق من رواية صنوع عن طريق تحليل رواياته التي تمت طباعتها في الغالب بعد وفاته أو بالبحث والتمحيص والنبش في مصادر معاصرة.[15] يؤكد لوقا على أن مسرحه قد شوهد من خلال عدسات صحافته اللاحقة.[16] يشير موسى إلى أنه "من الواضح أنه كان يتمتع أيضًا برعاية الخديوي ويحظى برضا ولي النعم". [17] ويصف المؤرخ ألكسندر شولش صنوع بأنه "أشبه بمهرجي البلاط". [18] بالطبع هناك تناقض واضح بين صورة البطل الثوري وصورة الكاتب المسرحي الذي يحظى برعاية الحاكم.

بناءً على هذه الانتقادات، يعيد هذا المقال النظر في الحياة الثقافية في القاهرة في الفترة من 1868 وحتى 1872 من أجل التحقق من النشاط المسرحي لصنوع وتقديم رؤية جديدة له. ومن وجهة نظري فإن فرقته لا يمكن اعتبارها تعبيرا عن القومية التخريبية المناهضة للخديوية.لا يمكن فهم هذه التجربة المعزولة والمجهضة والتي استمرت لمدة عام واحد خلال الفترة من 1871 وحتى 1872 إلا من خلال علاقتها الموالية للنخبة الحاكمة، وليس في معارضته لها. لقد فشلت لأن الكوميديا العامية لـصنوع لم تحتوي على موضوعات تاريخية وكان التاريخ يمثل أمرا هاما ومحوريًا في التقنية المهيمنة على أوبرا ودراما النخبة في القرن التاسع عشر .في الوقت ذاته، قام طالب الأزهر محمد عبد الفتاح بتأليف تراجيديا تاريخية قامت فرقة صنوع بأدائها على المسرح وكانت تتماشى مع التمثيل الرسمي للدولة.علاوة على ذلك، كان هناك مثقفون مصريون

آخرون مهتمين بالمسرح باللغة العربية في وقت سابق أو في نفس الوقت، ولا سيما الصحفي محمد أنسي، الذي أكد على أهمية التراث التاريخي العربي، عن طريق دمج وربط الاهتمام الحديث باللغة العربية في المسرح كمصدر للتاريخ الحديث للشرق الأوسط. [19] أوضح أن الطرق التي حاول الأفراد من العامة الاتصال بالحاكم بها كممثلين للمجتمعات السياسية الجديدة باستخدام تقنيات متنوعة لإنتاج أعمال روائية جديدة باللغة العربية . تحدث هذه التعبيرات عن الوطنية الثقافية في مصر في إطار الثقافة الخديوية التبسيط الثنائي للروايات القومية والتخريبية مقابل الروايات الاستعمارية والملكية.

الثقافة الخديوية

يقسم زياد فهمي المشهد الثقافي المصري إلى ثقافات شعبية ونخبوية من أجل إماطة اللثام عن استخدام العامية في تشكيل الهوية الوطنية.[20] بالإضافة إلى هذا النهج اللغوي الاجتماعي، من المفيد اختبار التمييز بين الثقافة الرسمية وغير الرسمية بشكل عام لأنه بهذه الطريقة يصبح الإطار السياسي الذي تم فيه إنشاء كل من ثقافة "النخبة" والثقافة "الشعبية" أكثر وضوحًا. نظرًا لأن هذه الفئات غالبًا ما ترتبط بأحكام القيمة فمن المهم فهمها في سياق تطورها تاريخياً واعتمادها على السياق.

في القرن التاسع عشر كان ينظر للحاكم العثماني شبه المستقل في مصر كما لو كان هو "الدولة". لقد جعل اهتمامه ورعايته ورعاية أفراد عائلته للترفيه والفن قيمة رسمية معترف بها في الدولة. يمكن تمييز أربعة أوجه من هذه الرعاية: الترفيه عن الحريم وثقافة البلاط والترفيه الحضري للقاعدة الأعرض من السكان، وفي وقت لاحق من القرن التاسع عشر وجدت المؤسسات العامة مثل المسارح. يمكن للمرء أن يضيف إلى هذه القائمة رعاية الأفراد من قبل وجهاء، بما في ذلك أعضاء البلاط أو الأسر الغنية. ليس هناك الكثير من الأدلة على أن محمد علي باشا (1805 - 1848) [21] كان لديه أي اهتمام برعاية الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة العربية الفصحى أو الاهتمام بالترفيه الذي يتم إجراؤه بالعامية وهي الأكثر استخدامًا [22] بصرف النظر عن ترجمات الكتيبات التقنية التي تمت للأغراض العسكرية. كان الترفيه عن الحريم والبلاط عمومًا يتم باللغة التركية العثمانية. [23] على الرغم من أن عباس باشا (1854-1849) كان يتحدث اللغة العربية بسهولة وسلاسة ويسر، إلا أنه كان هناك نقصًا في المعلومات حول ما إذا كان يمكنه الاستمتاع بالترفيه باللغة العربية وما إذا كان يستوعب ما يضحك من اللغة أم لا. غير أنه تم تقديم الأعمال الفنية التى كانت تنتج للحكام مكتوبة باللغة العربية. تراوحت هذه الأعمال ما بين مدح وإطراء الشيخ أحمد الرجبي المدافع عن محمد علي في عام [25]1821 إلى الثناء على إبراهيم بك المنتصر في سوريا العثمانية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر،[26] إلى القصائد التي قيلت تمجيدا في زيارة سعيد باشا (1854 - 1863) التي قام بها لبيروت في عام 1859. [27] بدأ سعيد باشا في الاستثمار في الترفيه واهتم بالأعمال الفنية معتقدا أنها ستسعد الجنود المصريين.

في خمسينيات القرن التاسع عشر، تم تكليف رفاعة رافع الطهطاوي بمواصلة كتابة وتأليف القصائد العربية (الوطنية) [28] تلك التي يمكن أن يغنيها الجنود أثناء السير. كما قام بتوزيع سيرة نابليون الذاتية عليهم باللغة العربية.[29]ومع ذلك اختلفت القصائد التي كان يكتبها شيخ مثقف عن تلك التي كتبت بغرض الترفيه عن الجنود أو العامة من المصريين.[30]

استثمر إسماعيل باشا (1863 - 1879) في المؤسسات العامة للفنون في القاهرة (المسرح الكوميدي الفرنسي والسيرك ودار الأوبرا والمسرح الصغير في حديقة الأزبكية) وقام برعاية موظفيها والفرق الإيطالية والفرنسية الزائرة لها. قام أيضا برعاية الأعمال الفنية المكتوبة باللغة العربية بما في ذلك القصائد والأغاني والفنانين الأفراد (على سبيل المثال،قدم دعما للمطرب المصري عبده الحامولي ودعم الصحف مثل (وادي النيل في القاهرة، والجواب في أسطنبول، وحديقة الأخبار في بيروت) وانتشرت النصوص الكلاسيكية من خلال إنشاء مكتبة الخديوية ودور الطباعة. كانت الأموال الموجهة لرعاية المصنفات العربية متواضعة للغاية مقارنة بالأموال الموجهة إلى الأعمال الفنية الترفيهية الإيطالية والفرنسية لكن جميع الأعمال كانت بمثابة وسيلة جمالية لتعزيز روعة فترة حكمه وقد نجم عن ذلك ما وصفته نادية البغدادي بأنه " مجال عام متخيل أو معاد تقديمه [31] " لأنه بالإضافة إلى المؤسسات العامة الجديدة، كانت رقابة إسماعيل تهدف إلى احتكار كامل للمجال العام في مصر."

لقد أستخدمت مصطلح "الثقافة الخديوية" لوصف ثقافة الدولة في مصر في الفترة من 1867 وحتى 1914. في هذه الفترة كانت مصر من الناحية القانونية خديوية، والخديوية هى شكل فريد من أشكال الحكم في الدولة العثمانية. لقد استخدم إسماعيل باشا وخلفاؤه لقب "خديوي" رسميًا منذ عام 1867 كرتبة عثمانية جديدة (أيضا استخدمها كل من محمد علي وعباس وسعيد). تم الحفاظ على الخديوية من عام 1882 إلى عام 1914 من قبل المحتلين البريطانيين عندما أصبحت الدولة الاستعمارية مميزة ومترفعة عن مجال نفوذ الحاكم. كان الخديوي مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالجماليات الجديدة. يشمل مصطلح "الثقافة الخديوية" جميع التجارب الثقافية، سواء كانت تلك التي تم تصويرها على أنها نخبوية أو شعبية، باللغة الإيطالية أو الفرنسية أو العربية أو التركية العثمانية أو اليونانية، والتي تمت الموافقة عليها أو طلبها أو إنتاجها بواسطة الحكام في الفترة الخديوية ومناصريهم من الرجال والنساء المرتبطين بهم .

البنية التحتية للثقافة الخديوية والمسرح العربي الحديث

يمكن أن تتم ترجمة الثقافة الخديوية التي هي عبارة عن مجمل الأعمال الفنية المتعلقة بالدولة بما فيها (المباني والنصوص والعروض والصور) إلى مصطلحات القوة ويمكن النظر لدولتها في مصر باعتبارها "دولة أوبرالية". يشير هذا التعبير، الذي صاغته روث بيريسون (على الرغم من أن "مسرح الدولة " لكليفورد جيرتز يمكن أن يعبر بشكل جيد أيضًا)، إلى شكل من أشكال الحكم الاحتفالي الذي يستخدم المسرح وخاصة الأوبرا لإضفاء الشرعية على الحكم وخلق نوع من الهيمنة السياسية وترسيخها. من الأمثلة المجسدة لهذا الأمر الدول الأوروبية وروسيا واستراليا والولايات المتحدة. لقد كان هذا النوع من السياسة الجمالية تتم ممارسته في جميع أنحاء العالم من ريو دي جانيرو إلى موسكو منذ ستينيات القرن التاسع عشر. شكلت المباني الترفيهية الخمسة التي تمت إقامتها في مصر الخديوية البنية التحتية العامة لثقافة الدولة الجديدة، على الرغم من أن قصور الأسرة الحاكمة أدت نفس الخدمة وكانت بمثابة مشاهد للإنتاج الثقافي.

قام إدوارد سعيد بتعريف هذه المؤسسات الفنية الفرنسية أو الإيطالية بشكل مضلل وخاصة دار الأوبرا وأوبرا عايدة فقد عرفها على أنها "سلعة إمبراطورية فاخرة تم شراؤها عن طريق الائتمان لزبائن صغار. أي سلعة تم شراؤها بالدين لأناس لا تستحق". [33] أما في حقيقة الأمر فقد كانت تلك المؤسسات تمثل استثمارات كبيرة في النمط الجديد للهيمنة السياسية: لقد جذب السيرك بشكل خاص أعدادًا كبيرة من الزوار كما قدمت الأوبرا في وقت لاحق فنها لجمهور مختلط من النخبة. لقد عبرت المباني عن أسلوب الهيمنة الجديد لكل شخص في المدينة (وما ورائها وعبر البطاقات والصور). قام خادم موثوق فيه للأسرة الحاكمة وهو في الأصل صيدلي يدعى بول درانيت بك (1815 - 1892) بتوجيه تلك المؤسسات بين عامي 1869 و 1879 كمشرف على المسارح الخديوية، حيث تعامل فقط مع الفرق الفرنسية والإيطالية التي من أجلها تمت عملية إنشاء هذه البنى التحتية وكان درانيت مسئولا عن اختيار الفنانين والنصوص المسرحية.

لم يكن المسرح باللغة العربية مدرجاً ضمن فنون الدولة الخديوية. ويرجع ذلك جزئياً إلى حقيقة أن العروض المقلدة لم يكن ينظر إليها على أنها فنا في الثقافة العربية أو الشريعة العربية تلك التي كانت خاضعة لعملية إعادة بناء في هذا الوقت. كانت المسرحيات الهزلية المصرية ومسرحيات الظل التي تم تقديمها كعروض مسرحية في الهواء الطلق ساخرة تحمل في ثناياها انتقادات سياسية وغالبًا ما كانت مبتذلة وعادة ما كان يتم تقديمها بالعامية المصرية. [34] لا يوجد سوى تقرير واحد لخبر عن مثل هذه الهزليات الساخرة التي تم عرضها أمام محمد علي باشا. [35] بدأ العرب العثمانيون من ستينيات القرن التاسع عشر في الابتعاد عن هذه الأنواع.[36] بحلول نهاية القرن التاسع عشر كان استخدام العامية المصرية قد اكتسب معنى اجتماعي إضافي طبقي في الترفيه المحاكي ينتمي إلى غير المتعلمين والفقراء والمبتذلين.

ومع ذلك تم انتاج مسرحيات حديثة باللغة العربية في أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر في بيروت بلبنان التي كانت عثمانية تحت قيادة مارون نقاش عام 1855، كلمة "حديثة" هنا تعني الأداء المسرحي المؤسس على نصوص مكتوبة، بهدف واع مقصود من أجل إنتاج شيء جديد ؛عادة ما كان يطلق علي المسرح تياترو وهو لفظ مأخوذ عن اللغة الإيطالية أو المسرح (ليس المسرح الحالي) . كانت الأعمال المسرحية المؤداة بواسطة مارون نقاش أوغيره باللغة العربية بالفصحى عادة. كما أنها كانت تحتوي على أغان شعبية وكانت بمثابة تجميع مبتكر للتراث الأدبي والمسرح الموسيقي العربي. [37] لو كانت أخبار تلك العروض المهنية البيروتية قد وصلت لحكام مصر، ليس يوجد هناك مؤشر أو دليل على اهتمامهم بها منذ تلك السنوات المبكرة. ولا توجد أي محاولة موثقة أو معروفة لتقديم مسرحيات حديثة مكتوبة باللغة العربية العامية أو الفصحى في مصر قبل عام 1870. كما أن الخديوي إسماعيل لم يأمر بمبنى مسرحي معين مخصص للعروض المسرحية العربية في القاهرة. ومع ذلك فإن استخدامه للمسارح الفرنسية والإيطالية يتقاطع مع فكر المثقفين السوريين العثمانيين والمصريين الذين فهموا "الحضارة" على أنها تحقيق التربية الأخلاقية وتصور الترفيه ليس فقط كمصدر للمتعة ولكن أيضًا كأداة للتقدم.[38]

السيطرة على الثقافة الخديوية والمسرح العربي في مصر ١٨٧٠

لقد خضعت البنية التحتية للثقافة الخديوية منذ إنشائها عام 1869 والمتمثلة في (المسرح الكوميدي الفرنسي ودار الأوبرا الخديوية) لرقابة مشددة لأن المسارح كانت تعتبر أماكن عامة تشكل خطرا على القادة السياسيين. على سبيل المثال، تم اغتيال الرئيس الأمريكي أبراهام لنكولن في مسرح في العاصمة واشنطن عام 1865. وفي القاهرة، تم تعزيز مخاوف إسماعيل باشا عندما تم اكتشاف قنبلة في ربيع عام 1869 في المسرح الكوميدي الفرنسي. تم الرد باتخاذ اجراءات مشددة حيث كان يجلس ثمانية رجال شرطة على الأقل بين الجمهور في موسم 1869 - 1870 في المسرح الكوميدي ودار الأوبرا الخديوية.[40] كانت المسارح الخديوية تحكمها في الغالب قواعد غير مكتوبة. وكان أول رقيب مسرحي هو باولينو درانيت باشا "Draneht Bey"مدير التياترات وكان بمثابة الحارس للذات الخديوية.

[41] كان يتم كتابة التقارير عن الحياة اليومية للفنانين الأوروبيين المستأجرين للخديوي ما يعني أن الفنانين كانوا تحت المراقبة : على سبيل المثال، طلب فنان إيطالي منه التدخل لرفع الظلم عن راقصات الباليه ممن كن قد تعرضن لمعاملة سيئة .[42] كان هناك أيضا عميلا سريا يعمل جاسوسا وقد تجسس أيضا العميل إكس (كما كان وقع على تقاريره الفرنسية)، على أعضاء الفرقة الموسيقية في الأوركسترا .[43]

ترجع معرفتنا لأحدث المعلومات عن التجارب المسرحية باللغة العربية في مصر لتقرير كتبه عميل آخر لمفتش الشرطة وقام بنقله مباشرة إلى مجلس الوزراء الخديوي. أفاد تقرير "العميل زد " Z" والذي كتبه بالفرنسية عن رغبة شباب مصريين في القاهرة عام 1870 في عرض مسرحية الاسكندر في الهند للفرنسي جان راسين تلك التي تُرجمت إلى العربية. قد يشير هذا العنوان الفرنسي إلى المسرحية الإيطالية "الاسكندر في الهند" التي كتبها بيترو ميتاستاسيو(Pierro Metastasio))، والتي تم وضع ما يقارب سبعين لحنا موسيقيا لها، أشهرها أوبرا جيوفاني باتشيني الذي

تم عرضه لأول مرة في عام 1824.ربما يكون العميل زد z)) قد ترجم العنوان الإيطالي لتقريره إلى الفرنسية. أشار العميل z)) أن "السكان" في القاهرة يرغبون في وجود مسرح ناطق باللغة العربية، وأن هذا الاهتمام يرجع لمزيج من التأثيرات المتمثلة في : صدور كتاب مسرحيات عربية الذي تم طبعه في بيروت (ربما كتب مقدمته نقولا نقاش وهو بعنوان أرزة لبنان، 1869) ؛ كما تم إلقاء كلمة مطولة حول المباني المسرحية العربية في ربيع عام 1870 في فندق نيو كايرو (ربما من قبل المهندس المعماري هيكتور هوورو كما صدرت ترجمات عربية لمسرحية حلاق اشبيلية التي كتبها جولكينو روسينيBarbier du Seville)) أراد أيضا أفراد من عائلة قطاوي اليهودية المصرية الثرية عرض مسرحيات عربية في منزلهم، لكنهم اضطروا إلى تأجيل تلك النية بسبب مأساة عائلية .واقترح العميل زد Z" " على الحكومة أنه ينبغي عليها أن تدعم قيام مسرح ناطق باللغة العربية من أجل تثقيف الجماهير عن طريق بناء مبنى لمسرح وطني و"مدرسة لتعليم فنون التمثيل والموسيقى"، وكذلك عبر سن قانون حقوق الملكية الفكرية لحفظ حقوق المؤلفين. لم يحدد الاقتراح ما إذا كان يقصد الفصحي أم العامية حين أشار بتعريب المسرح. كان الهدف من المشروع الذي قدمه العميل زد هو العمل على "تنوير" الناس وإغراء المصريين العاديين على ارتياد المسرح بدلاً من تركهم "يغنون أغاني مبتذلة" في المقاهي. وهكذا فإن المسرح باللغة العربية سوف يبشر بأخلاق جديدة لمصر وسيسهم في الارتقاء بالمصريين والسمو بذوقهم.[44]

يحتوي هذا التقرير على إشارات إلى التعليم والحضارة والأمة والتقدم. إذا كان تعريفي لأرزة لبنان صحيحًا فمعنى ذلك أنه حتى عام 1870 لم يكن هناك كتاب آخر يحتوي على أية أعمال مسر حية باللغة العربية ما يعني أيضا أن تأثير المسرح اللبناني البيروتي العربي على بدايات المسرح المصري هو أمر جدير بالملاحظة ويستحق التقدير. تؤكد التقارير أن الخديوي إسماعيل نفسه كان مهتمًا بالإشراف على الثقافة الخديوية في القاهرة . تم توجيه هذه السيطرة نحو الأوروبيين العاملين أكثر من الرعايا المصريين (أو على الأقل بالتساوي نحو كليهما)، لأن الأوروبيين كانوا هم من يديرون المسارح. أبلغ العميل زد عن تجربة ثقافية خارجة عن هذه السيطرة واقترح بالحجج الوطنية أنه يجب دمجها في الثقافة الخديوية.

فكرة المسرح باللغة العربية أو تعريب المسرح عند أنسي وجلال والمويلحي ومبارك

تمت التجربة المجهضة للشباب المصري كما جاء في تقرير العميل زد" Z" في جو فكري حيوي في القاهرة. لقد تمت ترجمة بعض الأعمال الأوبرالية بأمر الخديوي) وذلك بواسطة أبو السعود أفندي، محرر مجلة وادي النيل، كما تمت ترجمات أخرى بأمر من دارنيت باشاDraneht Bey)) وتمت طباعتها في عام 1869. [45] لم تكن تلك النصوص عامة للبيع ولكن من الممكن أن تكون قد وزعت على الجمهور الناطق بالعربية من مرتادي المسرح الكوميدي ودار الأوبرا. تمت ترجمة أعمال أيضًا من العربية إلى التركية العثمانية، ومن الإيطالية إلى الفرنسية .[46] دفع الخديوي ثمن تذكرة مقعد في دار الأوبرا لمحرر وادي النيل ومعه الصحفيين الأوروبيين. واستنادا إلى خبرته هناك، طلب من محمد أنسي، نجل وزميل رئيس التحرير أبو السعود أفندي في مجلته القيام بترجمة المسرحيات الأوروبية و "أدائها في المسارح المصرية باللغة العربية" وذلك في فبراير من عام 1870

في نوفمبر من نفس العام تمت عملية ترجمة وطباعة العمل الأوبرالي المفضلة La" Favorite " لمؤلفه جيتانو دونزيتي وحلاق اشبيلية لمؤلفه الإيطالي الشهير جواكينو أنطونيو روسيني في مطبعة المصري الثري إبراهيم المويلحي. [48] وتم إرسالها إلى جريدة وادي النيل لتوزيعها مشفوعة برسالة غير رسمية من قائد الشرطة. يعد العمل الأوبرالي libretti" " أحد تلك الأعمال التي ألمح إليها العميل زد. تتم الإشارة للمسرح في مقدمة الترجمات على أنه وسيلة للحضارة والتقدم. لم يُنسب الفضل لتلك الترجمة إلى مترجم بعينه لذلك افترضت وادي النيل أنه محمد عثمان جلال، على الرغم من أن جلال لم يأت على ذكر مثل هذا الأمر. ربما جاء الاعتقاد بأن جلال هو المترجم بسبب سابق علاقته بالمويلحي ولكونهم أصدقاء من قبل وبسبب القيام بإعادة طبع ترجمته لكتاب لافونتين "La Fontaine" ومنحه عنوان (العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ) في نفس العام .[50] خلاصة القول أنه قد تم نشر نصوص مسرحية باللغة العربية لنشر فكرة المسرح في مصر أضف إلى ذلك دعوة أنسي لتقديم عروض باللغة العربية. خلال عامي 1869 و 1870. هذا هو السياق الذي يشير إليه العميل زد في يناير 1871.

منذ تلك السنة فصاعدا تطورت فكرة الأداء المسرحي الحديث وفكرة التمثيل باللغة العربية بصورة كبيرة. فقد سعت الصحافة العربية الإقليمية في ربيع عام 1871 بشتى الطرق لإقناع الخديوي بضرورة وأهمية أن يكون المسرح باللغة العربية. كما تم إبلاغ قراء الدوريات العربية عن الممثلين الأرمن الذين يؤدون باللغة التركية في اسطنبول .[51] في حين استمرت مجلة وادي النيل في نشر الأخبار المسرحية في القاهرة (حتى آخر عدد موجود في 18 مارس 1871 أعلن عن أوبرا سميراميس)، في ابريل من عام 1871 وصف مراسل جريدة الجوايب التركية التي كان مقرها إسطنبول المسارح على أنها دلالات على التقدم وعلامة على التحضر.[52] في مايو من عام 1871 عرضت مجلة الجنان البيروتية على الحكومة المصرية القيام بإنشاء مسارح عربية.[53] نشرت مجلة روضة المدارس في مصر في الفترة من مايو وحتى يوليو عام 1871 صفحات من ترجمة عثمان جلال لمسرحية " طبيبا رغما عنه" للفرنسي موليير تحت عنوان "الفخ المنصوب للحكيم المغصوب". قام جلال بتمصير كل من اللغة (باستخدام لهجة قاهرية مرسلة غير مقفاة) والحبكة ; لأن علي مبارك، مدير ورئيس تحرير روضة المدارس كان صديق وزميل دراسة قديم لإسماعيل باشا) وهو من "أمره" للقيام بذلك .[54] يجب وضع اسم علي مبارك أيضًا جنبًا إلى جنب مع أنسي والمويلحي وجلال كمساند وداعم مبكر لفكرة تعريب وتمصير المسرح. ومع ذلك، فإن إنشاء أول فرقة مسرحية بالعربية لم يكن من عمل هؤلاء المثقفين المصريين.

الهوامش:

Author's note: The first version of this article was written when I was a 2011/2012 Fellow of the "Europe in the Middle East—The Middle East in Europe" program of the Wissenschaftskoleg zu Berlin hosted by the Zentrum Moderner Orient. I am grateful for the directors of this program; for the suggestions of Lale, Eliane Ettm¨uller, Mohamed-Salah Omri, and Abhishek Kaicker; for the English corrections of George Taylor; and for the critical comments of four anonymous reviewers and the IJMES editors, Beth Baron and Sara Pursley. I alone am responsible for all remaining mistakes.

(1) Since the publication of Philip Sadgrove's The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century 1799–1882 (Cairo: American University in Cairo Press, 2007 [1996]), Sayyid _Ali Isma_il has focused on 19th-century Egyptian theater history. See Sayyid _Ali Isma_il, Ta_rikh al-Masrah fi Misr fi al-Qarn al-Tasi_ _Ashar (Cairo: Maktabat al-Usra, 2005 [1997]); Ta_rikh al-Masrah fi al-_Alam al-_Arabi (al-Qarn al-Tasi_ _Ashar) (Kuwait: Mu_assasat al-Marjah, 1998); and Muhakamat Masrah Ya_qub Sanu_ (Cairo: al-Hay_a al-Misriyya al-_Ammalil- Kitab, 2001). Most reviews of Isma_il's books are accessible on his website (http://kenanaonline.com/sayedesmail), and the introduction of Muhakamat also contains references to his reception in the Kuwaiti press Muhammad Yusuf Najm's main works in theater history are al-Masrahiyya fi al-Adab al-_Arabi al-Hadith, 1847–1914, 2nd ed. (Beirut: Dar al-Thaqafa, 1967), and a number of text editions, including Sanua's eigh plays in Ya_qub Sanu_ - Abu Naddara (al-Masrah al-_Arabi–Dirasat wa-l-Nusus 3) (Beirut: Dar al-Thaqafa 1963). Najm challenged Ismail in "Riyadat Sanu_ li-l-Masrah Haqiqa . . . wa-hadhihi hiya al-Adilla," al- Ahram al-Masa_i (5 March 2001). Isma_il replied in "Muhakamat Masrah Sanu_ . . . ma Zalat Mustamirra," al-Ahram al-Masa_i (12 March 2001). Najm also published his critique in Akhbar al-Adab (25 March 2001) to which Isma_il replied in the same journal (8 April 2001). This heated debate continued for a time; in 2001 and 2002, poets, journalists, and playwrights contributed to it in the Kuwaiti al-Watan and the Egyptian al-Muhit, al-Akhbar, and al-Ahram al-Masa_i. A later contribution is Muhsin al-Musaylihi, Su_ali: Man 132 Kataba Masrahiyyat Ya_qub Sanu_? (Cairo: Akadimiyyat al-Funun, 2005). Najm's last word was probably the republication of Muhammad _Abd al-Fattah al-Misri's play Nuzhat al-Adab fi Shaja_at al-_Arab al-Mubhija li-l-A_yun al-Zakiyya fi Hadiqat al-Azbakiyya as Lu_bat Layla (Beirut: Dar Sadir, 2002 [1872]), discovered and analyzed by Philip Sadgrove, "Leyla - The First Egyptian Tragedy," Osmanlı Aras¸tırmaları 7–8 (1988): 161–76.

(2) See his series of articles in al-Jumhuriyya during 2010–2011: for example, "Tahwid al-Masrah al-_Arabi" (The Judaization of Arab Theater), 31 October 2010.

(3) Ziad Fahmy, "Francophone Egyptian Nationalists,Anti-BritishDiscourse, and European Public Opinion, 1885–1910: The Case of Mustafa Kamil and Ya_qub Sannu_," Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East 28 (2008): 170–83, esp. 176.

(4) Ibrahim _Abduh, Abu Nazzara–Imam al-Sihafa al-Fukahiyya al-Musawwara wa-Za_im al-Masrah fiMisr, 1839–1912 (Cairo: Maktabat al-Adab bi-Darb al-Jamamiz, 1953), 17.

(5) Irene L. Gendzier, "James Sanua and Egyptian Nationalism," Middle East Journal 15 (1961): 16–28, esp. 17.

(6) Lisa Lital Levy, "Jewish Writers in the Arab East—Literature,History, and the Politics of Enlightenment, 1863–1914" (PhD diss., University of California, Berkeley, 2007), 142, 166.

(7) Jacob M. Landau, "Abu Naddara, an Egyptian-Jewish Nationalist," The Journal of Jewish Studies 3 (1952): 30–44; idem, Jews in Nineteenth-Century Egypt (New York: New York University Press, 1969), 12.

(8)_Abduh, Abu Nazzara, 26.

(9) Gendzier, "James Sanua and Egyptian Nationalism," 20.

(10) Shmuel Moreh and Philip Sadgrove, Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre (Journalof Semitic Studies Supplement 6) (Oxford: Oxford University Press, 1996), 21.

(11) Ziad Fahmy, Ordinary Egyptians: Creating the Modern Nation through Popular Culture (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2011), 45.

(12)_Abd al-Hamid Ghunaym, Sanu_-Ra_id al-Masrah al-Misri (Cairo: Dar al-Qawmiyya li-l-Tiba_a wa-l- Nashr, 1966), unpaginated (p. 5).

(13)_Abduh, Abu Nazzara, 26–27; Fahmy, Ordinary Egyptians, 46.

(14) Irene L. Gendzier, The Practical Visions of Ya_qub Sanu_ (Cambridge,Mass.: Harvard University Press, 1966), 3.

(15) Anwar Luqa, "Masrah Ya_qub Sanua_," al-Majalla, 5 (1961): 51–71; Matti Moosa, "Ya_qub Sanu_ and the Rise of Arab Drama in Egypt," International Journal of Middle East Studies 4 (1974): 401–33; Najwa

director of the Opera House, La Revue musicale de Paris, 23 May 1869, 174.
(43) Letter dated 11 January 1871, Agent X to M. Nardi, Inspecteur de Police au Caire, 5013–003022, Usrat Muhammad _Ali (new system), DWQ.
(44) Letter dated 27 January 1871, Agent Z to M. Nardi, 5013–003022, UsratMuhammad _Ali (new system), DWQ. Hector Horeau (1801–1872), a French architect invited to the Suez Canal Opening Ceremony, gave a lecture in Hotel d'Orient on 7 March 1870. This was advertised in Arabic in Wadi al-Nil, 4 March 1870 (1869 is wrongly printed on the title page), 1347–48 and again, 7 March 1870 (1869 is wrongly printed on the title page), 1363–64.
(45) Sadgrove, The Egyptian Theatre, 48.
(46) For example, Aida was translated into Turkish from Arabic, Letter dated 20 December 1871 from Draneht to Rassik Effendi. The original letter was published in Saleh Abdoun, ed., Genesi dell' 'Aida', con documentazione inedita, Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani 4 (1971), 101, and its English translation in Hans Busch, Verdi's Aida—The History of an Opera in Letters and Documents (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1978), 266. A bilingual Italian–French edition of the libretto was also printed: Aida—Opera in 4 atti e 7 quadri, parole di A. Ghislanzoni, musica del Comm. G. Verdi, scritta per comissione Sua Altezza Il Khedive per il Teatro dell'Opera del Cairo e rappresentata per la prima volta su queste scene nei mese di Decembre 1871 (Cairo: Tipografia francese Delbos-Demouret, 1871).
(47) MuhammadUnsi, "Mal_ab al-Ubira bi-Misr al-Qahira,"Wadi al-Nil, 28Dhu al-Qa_da 1286 (28 February 1870; 1869 is wrongly printed on the title page), 1332.
(48) Ibrahim al-Muwaylihi's press, al-Matba_a al-Wahbiyya, was established in 1868, according to Ibrahim El Mouelhy Pacha, "Les Mouelhy en ´ Egypte," Cahiers d'Histoire Egyptienne (1949/50): 313–28, esp. 319; however, there are books available in library catalogs printed in this press earlier, from hijri year 1281 (1864–65).
(49) Wadi al-Nil, 20 Sha_ban 1287 (15 November 1870), 2–3. Sadgrove, The Egyptian Theatre, 58–59, accepts that the translator was _Uthman Jalal and calls Tartuffe and Le Malade imaginaire "operatic libretti" (The Egyptian Theatre, 100). However, these are not operas (although Le Malade imaginaire contains musical intersections). Carol Bardenstein rejects the idea of Jalal translating libretti, in Translation and Transformation in Modern Arabic Literature: The Indigenous Assertions of Muhammad _Uthman Jalal (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005), 36.
(50) Since Jalal in his autobiography describes his difficulties with finding a publisher in the 1850s and somehow vaguely relates that he printed the translation of La Fontaine on his own expense, it has been commonly thought that it was published for the first time in 1870. Moreh and Sadgrove, Jewish Contributions, 20; Bardenstein, Translation and Transformation, 32, n. 20.
But the book was first printed in August 1858 (Dhu al-Hijja 1274) (Cairo: Matba_at al-Hajar, 1858); copies could even be bought in Beirut: see Hadiqat al-Akhbar, 12 Muharram 1276 (11 August 1859), 4.
(51) Al-Jawa_ib, 22 February 1871, 2.
(52) Al-Jawa_ib, 12 April 1871, 2.
(53) Al-Jinan as quoted in al-Jawa_ib, 10 May 1871, 2.
(54) Quoted in Bardenstein, Translation and Transformation, 105.

´egyptien (Paris: [Libraire Picart], 1924), 98.
(30)For popular colloquial poetry, see Pierre Cachia, Popular Narrative Ballads of Modern Egypt (Oxford: Clarendon Press, 1989); Marilyn Booth, "Colloquial Arabic Poetry, Politics, and the Press in Modern Egypt," International Journal of Middle East Studies 24 (1992): 419–40; and Margaret Larkin, "Popular Poetry in the Post-Classical Period, 1150–1850," in The Cambridge History of Arabic Literature, vol. 6, ed. Roger Allen and D.S. Richards (New York: Cambridge University Press, 2006), 191–242.
(31)Nadia Al-Bagdadi, Vorgestellte O¨ ffentlichkeit (Wiesbaden: Reichert Verlag, 2010).
(32)Ruth Bereson, The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House (London: Routledge, 2002).
(33)Edward W. Said, Culture and Imperialism (New York: Vintage Books, 1993), 129.
(34)Ehud Toledano, State and Society in Mid-Nineteenth-Century Egypt (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 231–33.
(35)Edward William Lane, Manners and Customs of the Modern Egyptians (The Hague and London: East-West Publications, 1978), 384–85.
(36)_Ali Pasha Mubarak, _Alam al-Din, 2 vols. (Alexandria: al-Mahrusa, 1882), 2:403–404; Thomas Philipp, G˘ urg¨i Zaidan—His Life and Thought (Beirut: Franz Steiner Verlag, 1979), 142–43.
(37) Matti Moosa, "Naqqash and the Rise of the Native Arab Theater in Syria," Journal of Arabic Literature 3 (1972): 106–17; Philip C. Sadgrove, "The Syrian Arab Theatre after Marun Naqqash (the 1850s and the 1860s)," Arch´ıv Orient´alni 55 (1987): 271–83.
(38) Niqula Naqqash, ed., Arzat Lubnan (Beirut: al-Matba_a al-_Umumiyya, 1869), 4–28; for an analysis of Marun and Salim Naqqash's ideas about theater as a social instrument, see Khuri-Makdisi, The Eastern Mediterranean, 63–67. See also Rifa_a Rafi_ al-Tahtawi, al-Diwan al-Nafis fi Iwan Baris, aw Takhlis al Ibriz fi Talkhis Bariz (Beirut: al-Mu_ assasa al-_Arabiyya li-l-Dirasat wa-l-Nashr, 2002 [1834]), 139–41. In general, see Muhammad Kamil al-Khatib, ed., Nazariyyat al-Masrah (Damascus: Manshurat Wizarat al Thaqafa, 1994); and Reinhard Schulze, "Schauspiel oder Nachahmung? Zum Theaterbegriff Arabischer Reiseschriftsteller im 19. Jahrhundert," Die Welt des Islams 34 (1994): 67–84.
(39) Levant Herald, 5 April 1869, 2.
(40) Letter dated 14 January 1870, Draneht to "la Daira des affaires particuliers de Son Altesse le Kh´edive," Carton 80, Collection _Ahd Isma_il (old system), Dar al-Watha_iq al-Qawmiyya (Egyptian National Archives, hereafter DWQ).
(41) Khuri-Makdisi quotes a Theater Regulation (Nizam al-Masrah) from 1874 (The EasternMediterranean, 76), based on Najm, al-Masrahiyya, 21–22. The 1874 date is a printing mistake in Najm. The original Italian text is dated 1847, issued by Artin Bey. The original is in DWQ; it was first published by Jeanette Tagher ("Les de´buts du the´a^tre modern en E´ gypte," Cahiers d'Histoire E´gyptienne 1 [1948]: 192–207, esp. 197), then as Appendix 1 in Sadgrove, The Egyptian Theatre. Khuri-Makdisi draws unjustified conclusions; this text regulated one specific theater in Alexandria during Mehmet Ali's rule. There might have been a written regulation for the theaters of Ismail Pasha but Draneht personally controlled all of the theaters' affairs.
(42) Letter dated 29 December 1869, Antoine Banucci to the Khedive, 5013-003022, Usrat Muhammad _Ali (new system), DWQ. Nicole Lablache was at this moment the administrative

Ibrahim Fu_ad _Anus, Masrah Ya_qub Sanu_ (Cairo: al-Hay_a al-Misriyya al-_Amma li-l-Kitab, 1984); Muhammad Mustafa Badawi, "The Father of theModern Egyptian Theatre: Ya_qub Sannu_," Journal of Arabic Literature 16 (1985): 132–45, esp. 134; Sadgrove, The Egyptian Theatre, 89–124. Contemporaries already called attention to Sanua's self-aggrandizing personality: "On remarquera peut-`etre que le Moli`ere ´egyptien se taille un r^ole qui ne brille pas pr´ecisement par la modestie." Paul de Baignieres, Album d'Abou Naddara (Paris: Imprimerie Lefebvre, 1886), 16.
(16) Luqa, "Masrah Ya_qub Sanua_," 52.
(17) Moosa, "Ya_qub Sanu_," 408.
(18) Alexander Sch¨olch, Egypt for the Egyptians! The Socio-political Crisis in Egypt, 1878–1882 (London: Ithaca Press, 1981), 107–108, 121.
(19) In addition to the works cited above, see Mas_ud Hamdan, Poetics, Politics and Protest in Arab Theater: The Bitter Cup and the Holy Rain (Brighton: Sussex Academic Press, 2006); Mohamed Garfi, Musique et spectacle: le th´e^atre lyrique arabe. Esquisse d'un itin´eraire (1847–1975) (Paris: L'Harmattan, 2009); Ilham Khuri-Makdisi, The Eastern Mediterranean and the Making of Global Radicalism (Berkeley, Calif.: University of California Press, 2010); Carmen M. K. Gitre, "Performing Modernity: Theater and Political Culture in Egypt, 1869–1923" (PhD diss., Rutgers University, 2011); Adam Mestyan, "'A Garden with Mellow Fruits of Refinement': Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1867–1892" (PhD diss., Central European University, 2011); and Eliane Ursula Ettm¨uller, The Construct of Egypt's Nation-Self in James Sanua's Early Satire and Caricature (Berlin: Klaus Schwarz Verlag, 2012).
(20) Fahmy, Ordinary Egyptians, 7.
(21) I use the Turkish spellings of names of the Ottoman–Egyptian ruling elite.
(22) Reem Bassiouney (Arabic Sociolinguistics [Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009], 14–19) and Ziad Fahmy (Ordinary Egyptians, 5–11) argue that the Arabic linguistic situation cannot be reduced to a simple case of diglossia containing a high and a low language. However, I do not provide further distinctions, since the argument of this essay is not linguistic.
(23) Ekmeleddin ˙Ihsano˘glu, The Turks in Egypt and Their Cultural Legacy, trans. Humphrey Davis (Cairo: American University in Cairo Press, 2012), 39–79.
(24) There is an urban legend that Abbas liked "Arabs" because his mother was an Egyptian (Arab). John Ninet, "Origin of the National Party in Egypt," The Nineteenth Century (1883): 117–34. This is incorrect; Abbas was the son of Tusun Pasha and Penbe Hanım, a Turkic woman. For his Arabic language skills, see Murray toWalne, 20 September 1850, FO 78/841, appendix in Helen Anne B. Rivlin, "The Railway Question in the Ottoman-Egyptian Crisis of 1850–1852," Middle East Journal 15 (1961): 365–88.
(25) Dyala Hamzah, "Nineteenth-Century Egypt as Dynastic Locus of Universality: The History ofMuhammad _Ali by Khalil ibn Ahmad al-Rajabi," Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East 27(2007): 62–82.
(26) Iskandar Abkariyus, al-Manaqib al-Ibrahimiyya wa-l-Ma_athir al-Khidiwiyya (Homs: Matba_at Hims,
1910), 87–91.
(27(Hadiqat al-Akhbar, 17 Dhu al-Qa_da 1275 (18 June 1859), 3.
(28)Shmuel Moreh, Modern Arabic Poetry (Leiden: E. J. Brill, 1976), 18–19.
(29)Mohammed Sabry, La gen`ese de l'esprit national

مخرجو المسرح المصري

جيل وراء جيل (جيل الثمانينيات)

عبد الغني داود

سميرة عبد العزيز ومسرحية السلطان يلهو

تتناول هذه الدراسة بالرصد والتحليل (إحصائيا وبشكل إجمالي) عروض خمسة وأربعون مخرجا مسرحيا مصريا بدءوا تجاربهم الإخراجية بمجال المسرح الإحترافي خلال فترة ثمانينات القرن الماضي، وقدموا خلال فترة الثمانينيات وما بعدها ثلاثمائة وأربعة وأربعون عرضا مسرحيا علي مدي حوالي أربعين عاما، وبالطبع فإن أعمال هؤلاء المخرجين لا تشمل كل عالم المسرح في مصر فلدينا عروضا أخرى كثيرة خلال نفس الفترة لكبار المخرجين من أجيال سابقة وكذلك من شاركهم عبء إحياء حياتنا المسرحية علي مدي أجيال متتالية بالإضافة إلي عروض مخرجي مسرح الثقافة الجماهيرية والمسرح الجامعي وباقي مسارح الهواة. ولم يكن من اليسير أن نتناول كل هذا العدد الكبير من العروض والمبدعين بمجال الإخراج بشيء من التفصيل إلا إذا خصصنا لهم الوقت والجهد - ربما الجماعي - لعمل كتاب خاص بهذا الجيل الذي يبدو أنه جيل مظلوم لأنه جاء في ظروف سياسية واجتماعية غير مواتية تخلت فيها السلطة عن دعم المسرح بشكل كاف في ظل وزير ثقافة الربع قرن وليس من قبل في فترة الستينيات الذي تم لتوظيفه لترويج شعاراتها وتبريرها، وبالتالي لم يكن القصد من هذا البحث القصير - الذي قد يتبعه إصدار الأحكام المتسرعة علي البعض – إلا الإشارة إلي بعض نقاط الضوء في مسيرتنا المسرحية التي لا تحظي بالعناية الكافية من الكثيرين.

وفي البداية، نود أن نطرح سؤالا حيويا حول فن "الإخراج المسرحي" في مصر، وهل بالفعل قام ويقوم على أصول فنية وعلمية، أم تعرض في كثير من الأحيان للإرتجال والفهلوة والشطارة، فعندما نتابع أساليب "الإخراج المسرحي" منذ ما بعد الستينيات وحتى الآن نجد أنه قد شهد ظواهر سلبية كثيرة لدرجة أن مخرجينا الذين سافروا إلى الخارج في بعثات علمية منذ أوائل الخمسينيات قد عاد بعضهم ليقدموا لنا نسخا مكررة من تلك العروض التي شاهدوها في الخارج، وحاولوا تقليدها مع إضفاء الصبغة المصرية عليها.

ولنا أن نتوقف قليلا عند مخرجي سبعينيات القرن الماضي الذين جاءوا من بعدهم وحرموا من البعثات العلمية الطويلة إلى الخارج، وكذلك مخرجي الثمانينيات الذين حرموا أيضا من الذهاب في بعثات طويلة إلى الخارج، والذين مازال أغلبهم يمارس الإخراج حتى الآن رغم تسلل الكثيرين إلى هذه "المهنة" وليس إلى هذا "الفن" حتى ولو كان قد حصل بعضهم على مؤهلات علمية، لكننا نكتشف أنه ليس بالمؤهل وحده يبدع المرء إخراجا جيدا، ويصنع عرضا متقنا، فكم من نصوص متميزة سواء من الشرق أو الغرب قد تحولت إلى شيء بائس على أيدي بعض هؤلاء، وقد جاء مخرجو الثمانينيات في فترة متأخرة منذ بداية ظهور "فكرة المخرج" في المسرح المصري، عندما نؤرخ للرواد (عزيز عيد، جورج أبيض، يوسف وهبي، نجيب الريحاني، عبد العزيز خليل، وفتوح نشاطي وغيرهم)، وبالطبع في مقدمتهم رائد فن الإخراج على أسس علمية "زكي طليمات" (1894-1982) الذي عاد من باريس عام 1929 ومن جاء بعده في الخمسينيات والستينيات (مثل: حمدي غيث، نبيل الألفي، كمال عيد، سعد أردش، كرم مطاوع، وجلال الشرقاوي الذي مازال يعمل حتى الآن والراحلين/ أحمدعبد الحليم وحسين جمعة) والذين نقلوا لنا ما تعلموه هناك على خشبات مسارحنا.

وبالعودة إلى المرحلة المختارة "الثمانينيات" من القرن العشرين - وطبقا لما جاءت الإحصائيات والنتائج من خلال "موسوعة المسرح المصري المصورة" من إعداد المؤرخ / د.عمرو دوارة - أن من بدأوا ممارسة الإخراج المسرحي (واستمرت إبداعات بعضهم حتى الآن) إحصائيا أربعة وأربعون مخرجا قدموا ثلاثمائة وأربعة وأربعين عرضا مسرحيا، وقد تباينت أعمالهم كثيرا، فمنهم من ترك بصمته الإخراجية واضحة، ومنهم من عبر عبورا سريعا على خشبات المسارح ولم يترك مجرد ذكرى تشير إلى حضوره.

ويمكن تقسيم هؤلاء المخرجين إلى فئات، منهم فئة ركزوا نسبة كبيرة من نشاطهم في "المسرح التجاري" أو ما يسمى بالقطاع الخاص وهم حسب الحروف الأبجدية: -

أشرف زكي (تسعة عشر عرضا)، حسام الدين صلاح (احدى وعشرون عرضا)، رزيق البهنساوي (سبعة عشر عرضا)، شريف عبد اللطيف (خمسة عروض)، عصام السيد (تسعة وأربعون عرضا)، فؤاد عبد الحي (إحدى وثلاثون عرضا)، فيصل عزب (خمسة عشر

صلاح السعدني بعرض الملك هو الملك

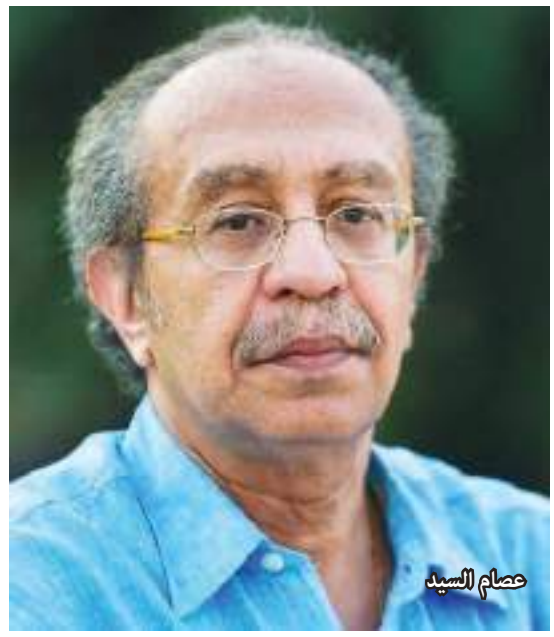
عرضا)، محمد أبو داود (اثنى وعشرون عرضا)، محمود أبو جليلة (ستة وعشرون عرضا)، ونبيل الهجرسي (ستة عروض)، ويجب الإشارة إلى أن عدد عروض كل منهم تمثل إجمالي عدد عروضهم بكل من القطاعين الخاص وفرق الدولة.

وفئة أخري من المخرجين عملوا في إطار ما يسمى "فرق مسارح الدولة" وهو الإطار الوظيفي التقليدي فأتيحت لهم فرص الإخراج بحكم وظائفهم وانتمائهم للفرق وهم - بخلاف ماسبق ذكرهم (حسام الدين صلاح، رزيق البهنساوي، شريف عبد اللطيف، عصام السيد، فؤاد عبد الحي، محمد أبو داود، محمود أبو جليلة) طبقا للترتيب أبجديا:-

إميل شوقي (إحدي عشر عرضا)، إنتصار عبد الفتاح (تسعة عروض)، إيمان الصيرفي (سبعة عشر عرضا)، أحمد هاني (ثلاثة عروض)، بديوي عبد الظاهر (أربعة عروض)، جلال عبد القادر (تسعة عروض)، حمدي أبو العلا (ستة عشر عرضا)، رزيق البهنساوي (سبعة عشر عرضا)، شريف عبد اللطيف (أربعة عروض)، صبحي يوسف (عرضين)، عاصم رأفت (تسعة عروض)، علي خليفة (ثلاثة عروض)، فاروق زكي (عشرة عروض)، فتحي الكوفي (أربعة عروض)، فتوح الطويل (عرضين)، ماهر سليم (عشرة عروض)، محمد الخولي (أربعة عشر عرضا)، محمود عبد الحافظ (خمسة عروض)، مصطفي سعد (خمسة عشر عرضا)، هناء سعد الدين (تسعة عروض)، منصور مهدي (عرضين).

ويلاحظ مما سبق ندرة عروض بعضهم بالرغم من استمرارية وضعهم الوظيفي، حيث لم يتعد عدد تجارب بعضهم خلال العمر الوظيفي كله خمسة عروض (ومن بينهم: أحمد هاني، بديوي عبد الظاهر، شريف عبد اللطيف، صبحي يوسف، علي خليفة، فتحي الكوفي، فتوح الطويل، محمود عبد الحافظ، منصور مهدي)، وذلك نظرا لرحيل البعض عن عالمنا وكذلك لتفضيل بعضهم العمل ببعض الدول العربية الشقيقة.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن هناك في جيل الثمانينيات من لم يكملوا مسيرتهم حتى الألفية الثالثة بسبب رحيلهم للأسف عن دنيانا وهم أبجديا": أبو بكر خالد، جلال عبد القادر، رزيق البهنساوي، صالح سعد، عاصم رأفت، عبد الرحمن عرنوس، فؤاد عبد الحي، فيصل عزب، منصور مهدي، محمود أبو جليلة، نبيل الهجرسي، هناء سعد الدين، هناء عبد الفتاح، وأخيرا محسن حلمي، وإن كان بعضهم قد ترك ذكرى طيبة ببعض العروض التي تعد علامات مضيئة مثل: عرضي "الرقصة المجنونة" 1980 بالمسرح القومي، و"رسائل قاضي أشبيلية" 1987 بالمسرح المتجول، وهما من إخراج أبو بكر خالد، "حكاية شعبية" 1985 إخراج/ بديوي الظاهر ومن تأليف/ حسن أحمد حسن، وعرض " إزى الصحة" 1983 من اخراج/ جلال عبد القادر وتأليف/ أحمد عفيفي، وعرض "حلق حوش" 1990 من إخراج/ رزيق البهنساوي وتأليف/ فوزي عيد، وعرض "زفة المحروسة" 1988 من إخراج/ صالح سعد بمسرح الطليعة تأليف/ محمد الفيل، وعرض "ليلة زفاف إليكترا" 1989 إخراج/ عاصم رأفت وتأليف/ مهدي بندق، وعرض "المهر" 1989 إخراج/ فؤاد عبد الحي وتأليف/ منصور مكاوي، وعروض الراحلين/ المخرج/ هناء سعد الدين الذي قدم مجموعة عروض جيدة للأطفال ومن بينها: "الحيوانات على السفينة" 1986 على المسرح القومي للطفل، والمخرج/ هناء عبد الفتاح وعرضيه المتميزين "الفيل يا ملك الزمان" 1986 بمسرح السامر و(الشعبة التجريبية) تأليف/ سعد الله ونوس، و"مشاحنات" 1998 بالمسرح الحديث تأليف/ كاترين هيس.


عصام السيد

عمرو دوارة

كذلك يجب الإشارة إلى أن بعض مخرجي الثمانينيات قد انصرفوا عن الإخراج المسرحي وانشغلوا بمهام فنية أخري أبرزها التمثيل، حيث انشغل المخرج/ أشرف زكي الذي لم يقدم منذ عام 2010 سوى عرض هزلي بعنوان "سكر هانم" لانشغاله بالتدريس والعمل النقابي بجانب التمثيل، كذلك تحول اهتمام المخرج/ انتصار عبد الفتاح إلى مهرجانه الخاص بالطبول والإنشاد منذ عام 1998، وإن كان قد قام بإعادة إخراج عرضه المهم "مخدة الكحل" عام 2019، وأيضا المخرج/ سيد خاطر الذي ركز اهتمامه بالتدريس والسفر لدولة الكويت ثم تولي بعد عودته بعض المناصب القيادية (رئيس قطاع الإنتاج الثقافي)، وإن كان قد عاد للإخراج عام 2019 ليقدم عرض "توهان" من تأليفه وإخراجه. وكذلك المخرج/ علي خليفة الذي لم يقدم سوى ثلاثة عروض وتوقف منذ عام 2006 بعد إخراجه لمسرحية "بيت الدمية" لهنريك ابسن في المسرح القومي، ليركز نشاطه في التمثيل والتدريب للوجوه الجديدة. وماهر سليم الذي ركز اهتمامه أيضا في الاداء التمثيلي بعدما قدم عرض "أمير الأراضي البور" 2003 بمسرح الطليعة تأليف ماكس فريش، ثم "الحادثة إللي جرت" عام 2010، والمخرج/ محمد أبو داود بتركيز نشاطه في التمثيل منذ آخر عروضه "مولد سيدي المرعب" عام 2010 بعد أن سبق له أن قدم ثمانية عشر عرضا مسرحيا كوميديا لبعض مؤلفي الكوميديا

مراد منير

المتميزين (من أمثال: مصطفى سعد، لينين الرملي، بهيج إسماعيل، مهدي يوسف، ويوسف عوف)، وتكرر ذلك أيضا مع المخرج/ محمد عبد المعطي الذي قدم عرض "مؤتمر الحيوانات" للأطفال 2004 تأليف/ يسري خميس ثم انشغل بالتدريس والتمثيل.

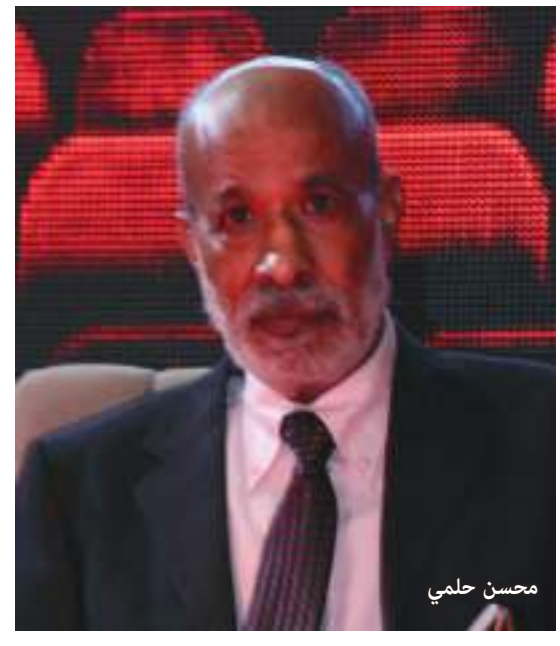
وكذلك إختفى عن ساحة الإخراج المسرحي منذ العقد الأول من القرن الحادي والعشرين بعض المخرجين: فاروق زكي الذي قدم عرض "الأب" 2001 بالهناجر عن أوجست سترندبرج، وفتحي الكوفي الذي قدم عرض المتميز "جواز مع النفاذ" بمسرح الشباب لتوفيق الحكيم، وكانت آخر عروضه مونودراما بعنوان "حبيتي بدرية" عام 1996، وفتوح الطويل الذي قدم عرضيه "الثائر والشاعر والغريب"، الطبيب يأتي مبكرا عام 1986 بالمسرح المتجول، وكمال الدين حسين الذي قدم عرض الجيد "الذباب الأزرق" 1984 بالمسرح المتجول تأليف/ نجيب سرور، ومصطفي سعد وعرض "ما تستفهمش" 2004 بمسرح الطليعة من تأليفه وإخراجه، وأحمد هاني الذي أخرج عرض "حارة العشاق" 1989 عن نجيب محفوظ بمسرح الطليعة.

ونحن مع ذلك لا نستطيع أن نتجاهل بعض العروض المسرحية المميزة والشائقة التي ظلت بالذكرة مثل: مسرحية "الإسطبل" في مسرح الطليعة 1997 من إخراج/ أحمد مختار وتأليف/ عزة شلبي، ومسرحية "مخدة الكحل" 1998 في مسرح الطليعة من إخراج/ إنتصار عبد الفتاح، المستلهم من دراسة حول واحة سيوة، وهو تجربة جديدة في توظيف الفولكلور والمسرح، وعرض "حمام شعبي" 1996 بمسرح الطليعة لإميل شوقي وتأليف/ محمد الفيل، والذي يغوص في العالم السري للطبقة المهمشة من خلال طقس الزار، وعرض "لما قالوا ده ولد" بمسرح الشباب من إخراج/ إيمان الصيرفي وتأليف/ أمير سلامة الذي اعتمد على براعة الإيقاع وإتقان الأداء التمثيلي لتيسير فهمي وهادي الجيار لتكشف ما بداخل النفس من صراع بين الذكر والأنثى، وعرض "شفيقة ومتولي" 1998 بمسرح الغد إخراج/ أشرف زكي وتأليف/ شوقي عبد الحكيم وتميز بسرعة إيقاعه، وعرضي "نوبة صحيان" 1988، و"داير داير" من إخراج/ حسن الجريتلي، والعرض الأول من تأليف/ داريوفو وفرانكا راما والثاني من تأليف/ الفريد جاري. وكذلك العرض البديع "راكبوا البحر" 1986 بالمسرح المتجول من إخراج/ سيد خاطر وتأليف/ جون ميلنجتون سينج، وأيضا يمكن الإشارة إلى تميز عرض "ما أجملنا" 1999 من إخراج/ محمد الخولي بمسرح الطليعة

تأليف/ محفوظ عبد الرحمن، وأيضا العروض التجريبية الأربعة محكمة الصنع للمخرج/ محمد عبد الهادي وهي: "رجال لهم رؤوس" 1983 بالمسرح المتجول تأليف/ محمود دياب، "ماراصاد" 1987 بالمسرح الحديث تأليف/ بيتر فايس، "الملك لير" 1991 بمسرح الطليعة لوليم شكسبير، "الحارس" عام 1996 بالمسرح القومي تأليف هارولد بنتر. لكنه ركز إهتمامة فى التدريب على الاداء المسرحي وفنيات المسرح ، ولكن للأسف فإن أغلب هؤلاء المخرجين الطموحين الذين بدأوا بدايات قوية مبشرة قد تعثرت خطواتهم وتقلص عدد عروضهم بصفة عامة، بحيث أصبحت عروضهم المتميزة قد لا تصل إلى عدد أصابع اليد الواحدة. ، وأن كان بعضهم قد وفقوا في ترك لمحات تشير إلى ما كانوا يصبون إلى تحقيقه خاصة المخرج محمد عبد الهادي .

وبخلاف مجموعة التصنيفات السابقة يمكن على المستوى الكيفي رصد فئة أخري من المخرجين المتميزين – سواء كانوا من المعينين بفرق الدولة أو من الخارج – الذين حرصوا على تقديم أعمال تجمع بين الفكر والفن، وتطلعوا إلي ترك بصمتهم الإبداعية المتميزة على أغلب عروضهم، وذلك بالرغم من تحملهم لبعض الظروف الصعبة والمعوقات التي لم تتح لهم غالبا فرصة استكمال مشاريعهم الإبداعية وتحقيق كل ما سعوا إليه. فبخلاف هؤلاء المخرجين الذين سبق ذكرهم ولم يستطيعوا أن يقدموا سوى عدد قليل من العروض المتميزة لم يتبق من الجيل الذي بدأ في الثمانينيات سوى ستة مخرجين تركوا بصمة واضحة وهم: عصام السيد (تسعة وأربعون عرضا)، عمرو دوارة (واحد وعشرين عرضا)، محسن حلمي (ستة وعشرين عرضا)، مراد منير (خمسة عشر عرضا)، ناصر عبد المنعم (تسعة وعشرون عرضا)، هشام جمعة (إثنى عشر عرضا). فبعض عروض هؤلاء المخرجين مازالت تضيء في ذاكرة المسرح المصري مثل بعض عروض المخرج/ عصام السيد (التي قدمها بمسارح لدولة بعيدا عن إطار المسرح التجاري الخاص)، فنتوقف عند تجربته في عرض "درب عساكر" 1985 بالمسرح المتجول تأليف/ محسن مصيلحي كعرض إرتجالي، و أيضا عرض "منمنمات تاريخية" 1995 بالمسرح القومي تأليف سعد الله ونوس،وقضيته الجرئيية وثلاثية المخرج/ عمرو دوارة المميزة "خداع البشر" 2001 بمسرح الهناجر تأليف أمير سلامة، و"السلطان يلهو" 2002 بمسرح الغد تأليف/ محفوظ عبد الرحمن، و"يوم من هذا الزمان" 2003 بمسرح الغد تأليف/ سعد الله ونوس، وتميزهم بالايقاع المنضبط وتوظيفه الجيد للمفردات المسرحية ، ونشير أيضا إلى العروض المتميزة للمخرج/ مراد منير "منين أجيب ناس" 2003 بمسرح السلام لنجيب سرور (وهو العرض الذي سبق أن قدمه للمرة الثالثة على خشبات المسارح)، وعرض " الملك هو الملك" بمسرح السلام تأليف/ سعد الله ونوس (والذي قدمه ثلاث مرات أيضا)، ونسجل أيضا للمخرج/ محسن حلمى عدة عروض متميزة جمعت بين الفكر وتقديم المتعة وتحقيق الجماهيرية ومن أهمها العروض الثلاث: "دقة زار"مسرح الطليعة 1980 ، "ألف ليلة وليلة" لبيرم التونسي بدار الأوبرا المصرية 1996 ، "اللهم اجعله خير" بالمسرح الكوميدي 1997 . وكذلك نشير لأهم عرضين للمخرج/ ناصر عبد المنعم وهما: "رجل القلعة" بمسرح الغد 2005 تأليف محمد أبو العلا السلاموني، و"الطوق والأسورة" بمسرح الطليعة 1996 عن قصة ليحيي الطاهر عبد الله إعداد/ سامح مهران (والذي حصل على عدد من جوائز المهرجانات مثل مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 1988، ومهرجان المسرح العربي 2019، ومهرجان أيام قرطاج المسرحية 2019، وذلك لإرتباط العرض بالجماليات الشعبوية)، كما نشير إلى أن أبرز عروض المخرج/ هشام جمعة في مسرح المحترفين فنتوقف عند عرض "برلمان الستات" بالمسرح

هشام جمعة


محسن حلمي

ناصر عبد المنعم

الحديث 1988 تأليف الإغريقي/ أريستوفانيس، وعرض "حمام روماني" 2009 بمسرح الطليعة تأليف/ ستانسلاف ستراتيف.

ولعل هذا المنهج الإحصائي قد لا يرضي الكثيرين عنه خاصة الأصدقاء من المخرجين الموهوبين الذين لم يحققوا الإنجاز المتوقع منهم لسبب أو لآخر، ولندع من يتوهم منهم أنه قد حقق طفرة أو اعجازا في تارخنا المسرحي. وتقتضي الموضوعية أن نسجل أيضا حقيقة مهمة وهي أن هذه الدراسة - والتي تم من خلالها رصد وتقييم أعمال مخرجي جيل منذ ثمانينات القرن الماضي – قد أغفلت تماما الإسهامات الإيجابية والجهود الإبداعية لعدد من المخرجين المتميزين بمختلف مسارح الهواة (الأقاليم والشركات والجامعات)، وفي مقدمتهم كل من المخرجين (أبجديا): إميل شوقي، إيمان الصيرفي، حسن الجريتلي، وتجاربه في "نوبه صحيان" و"غدير الليل" صالح سعد، عاصم رأفت، عصام السيد، عمرو دوارة، محسن حلمي، محمد الخولي، مراد منير، ناصر عبد المنعم، هشام جمعة والذي من بينهم بصفة خاصة

وأخيرا لنتوقف عند أسباب تردي مسرحنا في الثمانينيات في زمن حكم الرئيس/ حسني مبارك والتي انتهت بثورة 25 يناير 2011 وما بعدها، وأولى هذه الأسباب هو تحكم الإقطاع البيروقراطي الذي يحكم الحياة في مصر بشكل عام والحياة الثقافية على وجه الخصوص رغم أن تلك الفترة قد سمحت فيها السلطة بقليل من النقد والمعارضة الشكلية خاصة في السينما الروائية كنوع من "التنفيس" منعا للإنفجار الحتمي، والذي قد حدث بالفعل في 25 يناير 2011، ولكن للأسف سرعان ما حدث الإلتفاف على هذه الثورة وتم الإنفجار في كل تقرحات وتقيحات الطبقات الاجتماعية وأصبحت ثورة في مهب الريح!! لن أضيف كثيرا إلى الدراسات العلمية والتألق الإبداعي في مجال "الإخراج المسرحي" الذي تم إنجازه على مستوى العالم، وأتساءل هل استطاعت عروضنا الوصول إلي أي مستوى إبداعي منشود؟ خاصة وقد بدأت دورات مهرجان "القاهرة الدولي للمسرح التجريبي" منذ عام 1989 الذي قد توهم البعض انه قد يغني عن ارسال بعثات علمية الي الخارج لدراسة المسرح ، او انه قد يصنع جسورا بين مسرحنا المصري ومسارح بلاد العالم الاخرى شرقا وغربا – لكننا للأسف لم تأتي الثمار المرجوة من هذا المهرجان الدولي وتحول بعضنا الي ناقلين او مقلدين – دون تأصيل لهوية مسرحنا المصري والعربي ، وظلت التجارب الفردية تطغي على الحركة المسرحية المصرية ولم تصبح تيارا او تأسيسا لمسرح جديدا ، وهو الامر الذي يحتاج الي اعادة نظر – ويحتاج الى مزيد من حرية الرأي والانطلاق الي آفاق ارحب بما يجعلنا نرى اهمية استكمال هذا المنهج الإحصائي الذي اتخذناه منهجا لهذه الدراسة بتقديم دراسات أخرى توضح كثيرا من المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي كان لها تأثير كبير على ابداعات هذا الجيل من المخرجين والأجيال التالية لهم.

المسرح الحي:

موجز تاريخ الاستعارة الجسدية(١-٢)

تأليف: سارة باي- شينج آمي ستراهلرهولزافيل
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

" انها اذن مسألة جعل المسرح وظيفة، بالمعنى الصحيح للكلمة، شيئا متمركزا ودقيقا مثل تدفق الدم في الشرايين"
(أنطونين آرتو – " مسرح القسوة " (المنفستو الأول)
" هذا يعني أن الجسم مثل المسرح، هو مكان، ومثل الاختبار معد للحماية والحفظ علي حد سواء"
(أليس راينر، "الأشباح: الموت المضاعف وظاهرات المسرح")

الآن، أصبحنا جميعا علي دراية باستعارة المسرح الحي. وتشق حياة الدراما وحياة خشبة المسرح والفن الحي طريقهم باستمرار خلال النقد والنظرية وممارسة المسرح ودراسات الأداء في القرن الماضي أو أكثر . والتشابه راسخ في دراسات المسرح والأداء لدرجة أننا نستطيع بالكاد أن نسجل غرابة الفكرة . ويقدم عنوان مؤتمر المسرح عام 2010 عنوان " مسرح حي : المسرح والوسائط والبقاء : Theater Alive Theater، Media Survival" أفضل مثال . ومع ذلك إذا نظرنا عن كثب، نجد أن هذا الشكل يحتوي علي افتراض أساسي يحتاج إلى المزيد من الاستفسار: مفهوم المسرح نفسه كجسم حي ومتكاثر ومحتضر .

وفي هذه المقالة، سنعاود زيارة التاريخ الحديث لجسم المسرح . لتوضيح صمود هذه الاستعارة وآثارها الأعمق علي دراسات المسرح والأداء . وبعد قرن من الحياة والموت والبعث من جديد، فقد تكون هذه الصياغات النظرية، كما نجادل، محدودة . فلم يكن المسرح نفسه ولن يكون شيئا حيا، كما أنه ليس جسما، رغم أنه ينشأ من خلال الأجسام الحية . ومثل هذه الاستعارات تحجب السبل التي تسعى من خلالها الأشكال المسرحية الي دمج أشكال أخرى أو حتى احتلالها . في الواقع، ربما يكون تكامل الاستعارة الجسدية أقل في صياغة الكل العضوي من تكوين التخصيص العشوائي في أشكال فنية أخرى . فمن وجهة نظرنا، تعمل الاستعارة الجسدية في المقام الأول علي تلطيف الحدود الخشنة للشكل الفني الذي افتقر منذ نشأته إلى أنطولوجيته الخاصة . والأكثر من ذلك عندما نقارن المسرح بالجسم الحي فسوف نميز بالضرورة شكل الفن ومكوناته التاريخية . أي أننا عندما نشير إلى مسرحية أو عرض مسرحي ككائن حي فإننا نشير الي تفرده وندرته وذاتيته الخاصة – أي نجعله كائن حي . وهناك خطر حقيقي في هذا من تنظير المسرح كشكل من أشكال الحياة وتشبيهه بجسم الإنسان يمكن أن يضفي الشرعية علي المناهج المعترف بها في مجالنا ويجسدها، لأن التأكيد علي الحياة والموت والميلاد من جديد، ومطاردة المسرحيات الفردية أو العروض والعناصر، قد يخدم، في أسوأ الأحوال، مصالح التحليل التاريخي قصير النظر . وبدلا من مقارنة المسرح بشكل الحياة او الجسم، نقترح في ختام هذا المقال تعريفا للشكل الفني يقودنا إلى القرن الحادي والعشرين : ألا وهو المسرح باعتباره شبكة .

ورغم ذلك، دعونا نبدأ بدراسة الاقتباسين اللذين ظهرا في بداية هذا المقال . فكل منهما يقدم معالجة إرشادية لعلاقة المسرح بالجسم و فبالنسبة لأنطونين أرتو، يصبح المسرح نفسه شكل جسدي ؛ وبالنسبة لأليس راينر، يصبح المسرح موقع مجسد embodied site . وهذا يعني في شعر أرتو أن المسرح يشبه الآلية الجسدية التي تنتج تأثيرات فيسيولوجية وسيكولوجية مثل الدورة الشريانية والأحلام في المخ، بينما تفهم راينر المسرح باعتباره جسما وسردابا يحتفظ بمواد ميتة عبر الزمن . وفي أقل من قرن، تتحرك علاقة المسرح الاستعمارية بالجسم من علاقة مركزة علي الترويج لوظائف إعطاء الحياة لشيء مكرس لحفظ الأشياء الميتة . فكيف حدثت مثل هذه الحركة ؟

ولكي ننظر إلى كيفية اعتبار المسرح جسد حي أو ميت علي مدار القرن الماضي، فان الأمر يتطلب أن نسأل أولا، ما هو الجسم ؟ . الجسم طبقا لقاموس وبستر هو " المادة الفيزيائية المنظمة للحيوان أو النبات، سواء كان حيا أو ميتا " وهو كذلك " شيء يجسد شيئا ما أو يعطيه حقيقة ملموسة " . وبالتالي، ربما يكون الجسم ذلك الذي يحافظ بدنيا علي الحياة أو الموت، أو ذلك الذي يجسد الأشياء، ويعطي شكلا للواقع الملموس . وقد تناولت العديد من الدراسات في العقدين الأخيرين مسألة كيفية توظيف المسرح بالقياس الي الأشكال الجسدية أو باعتباره شكلا جسديا . فمثلا في كتاب " مساحات جسدية Bodied Spaces" يقترح (ستانتون جارنر Stanton Garner) أن " المكان المسرحي مساحة جسدية " بمعنى أنه يتكون من أجسام موجودة داخل مجال إدراكي، ولكنه أيضا مكان جسدي بمعنى أكثر جوهرية من المعنى الجسدي، الموجه في إطار الجسم الذي لا يوجد باعتباره موضوعا للإدراك بل باعتباره موقعه الأصلي، أو نقطة الصفر بالنسبة له. كما يلاحظ (جارنر)، فان تصميم منظور المسرح هو في حد ذاته منظور جسدي، مستمد من وجهة نظر الجمهور الذي ينبثق مجال رؤيته من جسمه الحي وتنفسه وبصره . وتعني مناقشة علاقة المسرح بالجسد، بالتالي، أن نسأل كيف يكون الممثلون والمتفرجون والمساحة المسرحية وحتى العمارة المسرحية مجسدين هم أنفسهم أيضا . ويقدم تحليل (جارنر) الفينومينولوجي علماء ذوي مفردات غنية لتناول الصور المجسدة في الممارسة المسرحية، ومع ذلك يدعو إلى دراسة أعمق لما نعتبره إضافة مهمة للاستفسار : كيف نظّرنا للمسرح نفسه باعتباره

جسدا، مثل جميع أجساد البشر والحيوان، يتنفس وتجري فيه الدماء ويتكاثر ويموت . هذا المسرح الحي مجازيا لا يتميز استطراديا بأن الموقع الذي يسكن مكانيا الأجسام الحية (أو الميتة) يقدمها فقط، بل انه أيضا جسما حيا (وميتا) .

يدين استفسارنا لدراسة (و .ج. ت ميتشيل (W.J.T. Mitchell " ماذا تريد الصور : حياة الصور وحبها What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images"، حيث يهدف إلى إلقاء نظرة علي أنواع الحيوية أو الصلاحية التي تنسب إلى الصور، أو الواسطة أو الدافع أو الاستقلالية أو الهالة أو الخصوبة أو الأعراض التي تجعل تحويل الصور الي علامات حيوية والتي أعنى بها ليس مجرد علامات للأشياء الحية، بل علامات للأشياء ككائنات حية . واذا استبدلنا المسرح بالصور في صياغة (ميتشيل)، فقد ندرك التوصيف المألوف للمسرح كجسم حي أو حيوي، مدفوع بالرغبة والشهية، وتُنسب إليه الخصوبة أو العقم مثل جميع الأجسام حتى موته النهائي . في حين أن (ميتشيل) يعرض إلى حد ما صياغة دقيقة للصور الي حد ما باعتبارها أشياء حية ولديها رغبة، فغالبا ما يتم استدعاء اختيار الممثلين المتعمد للأدوار في مسرح حي وميت لتمييزه عن الأشكال الفنية الأخرى في الخطاب المعاصر . وكما يلخص (ستيفن دي بنديتو) بدقة، "المسرح ليس مجرد شكل من أشكال الفن البصري، ولكنه أيضا شكل موسط وحسي وتحفيزي، حيث تجعل الاستراتيجيات التركيبية للمتخصص من خشبة المسرح كائنا حيا يتنفس .

في الواقع، من خلال حصر اللغة النقدية الغربية الحديثة، من الصعب العثور علي وصف أكثر انتشارا للمسرح من وصفه بالجسم الحي، اعتمادا علي مكانة حياته الدائمة لاستمرار وجوده وأهميته . تأمل مثلا تأكيد (و.ب. وارزين) أن الدراما يجب أن تقوّم في سياقها الأصلي وفي ثقافتنا علي حد سواء، حيث تواصل المسرحية حياتها، أو ننظر في مكان آخر الي عناوين بعض أهم الاسهامات في مجالنا، مثل كتاب (ادوين ويلسون) و(ألفين جولدفارب) " تاريخ المسرح الحي Living Theater : A History" (عام 2000) . ومع ذلك يمكن الاستشهاد بالاتجاه في أماكن أقل وضوحا . ففي الإصدار الأول لمجلة دراما ريفيو في الألفية الجديدة، فمثلا وضع (ريتشارد شيشنر) العنوان التالي لافتتاحية المجلة " المسرح حي في الألفية الجديدة " . فمن خلال تخليه عن إعلانه المتكرر السابق عن " موت المسرح"، يقر (شيشنر) بأن المسرح قد نجا في الواقع في القرن الحادي والعشرين . إذ يستشهد (شيشنر) بفنانين مثل يوجينو باربا، و اليزابيث لو كومت، وروبرت ويلسون، و آن بوجارت، وسوزوكي تاداشي كدليل علي حيوية المسرح. وبغض النظر عن القديم أو الجديد أو المستعاد يعيش التقليدي/الكلاسيكي جنبا الي جنب مع الشعبي والتجاري والطليعي . وعلي الرغم من أن الإشارات إلى فناني المسرح تضمنت حصريا تقريبا أولئك الذين بدأ مشوارهم في الستينيات والسبعينيات، فان (شيشنر) لا يعزو الفضل في هذا الصمود غير المتوقع للمسرح الي الفنانين ولكن الي المسرح الكلاسيكي الذي تم تهذيبه كشكل متطور . اذ يقول "أثبت المسرح حيويته لأنه قابل للتكيف ومفتوح علي نوع فني أو آخر " . والمثير هنا ليس أن (شيشنر) يعكس موقفه السابق ولكنه يفعل ذلك بتمييز المسرح باعتباره حيا ومتطورا علي حد سواء، فهو الوسيط الذي تزيد قابليته للتكيف من فرص نجاته التطورية .

ومع وضع هذا في الحسبان، ما هو الماضي الذي يستحضره جسم المسرح الحي والميت وما هي التطورات المستقبلية التي يتنبأ بها ؟ وما هي الآثار المترتبة علي المنظور النقدي الذي يعتبر المسرح كائنا حيا مكتملا بجسد يولد ويتكاثر ويموت – والذي يبدو في السنوات الأخيرة أنه – قد يعود من الموت . وقد تطور مفهوم المسرح الحي خلال النصف قرن الماضي عبر المناقشات الأنطولوجية والفينومينولوجية الأساسية حول تميزه عن أشكال الوسائط الحية الأخرى، التي استلزمت تفكك التمييز بين المسرح باعتباره حياة theater as living والمسرح باعتباره حيا theater as live . ومن خلال تتبع هذه التحولات والاتجاهات بايجاز، ربما نكشف عن التطورات السابقة في تاريخ المسرح كجسم وآثارها المستقبلية علي الاتجاهات الجديدة في نظرية المسرح . وفي ختام هذه المراجعة نضع في اعتبارنا الطرق التي أصبح بها مجالنا مشبعا في العقود الأخيرة باستعارة المسرح باعتباره جسما منتجا، وبديلا، وشبحا (وأحيانا الثلاثة معا) مصنوعا، وفقا لمصطلحات (رولان بارث)، من نسيج من الاقتباسات . وبالتالي يبني مقالنا علي اعتبار كيفية التعبير عن المسرح في الخطاب النظري المعاصر باعتباره جسدا عالقا في مخاض الحياة الآخرة، وهو جسد يظهر مستقبله في أعقاب زواله .

• المسرح الحي؟

من بعض النواحي، من المنطقي أن نبدأ من النهاية، أو بمعنى آخر، لكي نتحدث عن حياة المسرح، يجب أن نواجه موته المحتمل . وكما يلاحظ (ميتشيل)، تصبح تعريفات الحياة صعبة نوعا ما، وبالتالي تتطلب أبسط الصياغات : " الشيء الحي هو الشيء الذي يموت " . ولا ينبغي أن يكون مفاجئا، إذن، أن كثيرا من حياة المسرح المزعومة أو تبدو وكأنها تنبع من زوالها المهدد دائما والقائمة الشاملة للضحايا المحتملين مع الوقت . وبنظرة سريعة علي كتاب (جوناس باريش) " التحيز المسرحي المضاد Anti-theatrical Prejudice " (1985) يكشف عن هجمات وتهديدات بالموت ضد المسرح، علي حد قوله، " ليس فقط من قبل الأخلاقيين ولكن أيضا من قبل الفلاسفة الكبار – أفلاطون

والقديس أوغسطين وروسو ونيتشه . ويسأل (باريش) " هل يشير عدائهم للمسرح الي فشل إنساني أساسي؟" . يستدعي استفسار (باريش) تفسيرين، ولاشك أنه أكثر من ذلك بكثير : إما أن الفشل البشري الذي يشير إليه ينتمي إلى أولئك الذين يشاركون من بيننا في في دعم النموذج أو التقليل منه، أو بطريقة أخرى، ينتمي الفشل البشري إلى وساطة المسرح نفسه . بمعنى آخر، هل هناك شيء في المسرح، إنساني بشكل لافت مثلنا وبالتالي، ربما يتحتم عليه ممارسة السقوط ؟

وعلي الرغم من إمكانية تتبع العواطف المسرحية المضادة خلال السجل التاريخي، إلا أن تشبيه المسرح بالجسد الحي تحت التهديد الدائم، في سياق الفترة الحديثة، في المقام الأول، يصبح سائدا ولاسيما في هذا المجال . ويضع (مارتن بوشنر) حداثة المسرحانية المضادة باعتبارها موجهة، جزئيا ضد الجسم الفلسفي للممثل، مشيرا إلى أن عنف " الجدل الرمزي ضد وجود الممثل علي خشبة المسرح ربما لا يكون بارزا في أي مكان آخر كما هو الحال في كتابات (ادوارد جوردون كريج) . ومع ذلك، فمن قبيل المفارقة إلى حد ما، أن التحول إلى تنظير المسرح ليس باعتباره علامة للأشياء الحية، بل علامة علي أنه كائن حي لم تظهر لأول مرة في الحداثة في نظريات (كريج) فقط، بل أيضا في نظريات زميله المسرحي المضاد (أدولف آبيا) . فقد تناول كل من (كريج) و(آبيا) تقاليد المسرح كجسم حي،وكائن حي، بما في ذلك هيكله والدراما والناس والعروض، حتى لو طهرناه من الفيسيولوجيا والفردية الفريدة للمؤدين البشر . وباعتبارهما مصممين للمسرح، فقد تجاهلا غالبا الجسم الفردي المعيب للممثل من أجل الجسم الجماعي المثالي للمسرح . فمن المعروف أن (كريج) رأى الدمى كممثلين مثاليين لأنهم بعيدين عن الضعف ورعشات الجسم. ولكن حتى في خضم هذه العواطف الفيسيولوجية المضادة، نرى ظهور تحول مجازي استطرادي، ربما يبدأ بشكل بلاغي فقط، في الإشارة الي المسرح كجسم حي . فكتاب (كريج) " المسرح الحي 1913) "A living Theater)، وكتاب (آبيا) " عمل الفن الحي : نظرية المسرح A Work of Living Art 1927) "A Theory of the Theater" :) اقتبسا الكائن الحي الذي يمكن تعريفه بشكل أقل كثيرا علي أنه فن (فاجنر) المركب " Gesamtkunistwerk" من تعريفه كنسق متكامل للجسم الحيوي الميكانيكي Biomechanical . وقد ذهب (آبيا) إلى أبعد من ذلك لكي يضم أجسام كل من المتلقين والممثلين ويوحدهما داخل جسم مسرحه العضوي . وقد كتب عن " الوحدة العضوية " يقول " نحن المسرحية والمسرح، لأن جسمنا الحي هو الذي يخلقهما . فالفن الدرامي هو الإبداع التلقائي للجسد، وجسمنا هو المؤلف الدرامي " . ومن خلال هذه الكتابات وغيرها، غالبا ما خلط (آبيا) بين المسرح والجسم، مقارنة المساحة الموجودة داخل جسم الإنسان بالمساحة الموجودة في المسرح، فنحن لا نملك المساحة فقط، من الناحية الميكانيكية، بل نحن مركزها أيضا، لأننا أحياء . فالمساحة في حياتنا : تخلق حياتنا المساحة ؛ وجسمن يعبر عنها . لا تشير مفاهيم (آبيا) للجسم إلى شخص واحد (مثل الممثل أو المتلقي الواحد) ولا تشير إلى مكان واحد، بل انها تقترح بالأحرى الي تكوين مجازي يتضمن مجموعة من الأجسام والأماكن .

ومن جانبه سعى (كريج) إلى صياغة جسم مسرحي باعتباره جسما مثاليا ومنهجيا علي حد سواء . والرسم التوضيحي علي غلاف كتاب " المسرح الحي"قدم رسما توضيحيا للشكل البشري، المصمم رياضيا في نموذج ليوناردو دافنشي "الانسان

الفيتروفي Viruvian Man" . وبالعودة إلى رسم ديكارت التخطيطي، فقد جادل (كريج) نفسه (في إشارة إلى الباليه الروسي) أن جوهر الفن هو الجسم الميكانيكي المنفصل عن أجسام المشاهدين : فكمال الجسم مادي . فهو يناشد حواسنا وليس من خلالها . وفي كل كتاباته النظرية تقريبا عن الأداء، حاول (كريج) أن يستوعب السلطة الجسدية للممثلين في المسرح نفسه، باستبدال ا\الجسام البشرية الفردية بجسم مسرحي آلي . وبالنسبة لهجمات (كريج) علي الأنساق البيولوجية وفيسيولوجيا الممثلين الذين يظهرون ضعف الجسد واهتزازاته، احتفظ كريج بالاستعارة الجسدية وأعاد صياغتها .

أوضح (تيم أرمسترونج) في كتابه " الحداثة والتكنولوجيا والجسد " (1998) الطرق التي حولت بها التكنولوجيا مفاهيم الجسد الحي الحديث من الذات العضوية والحيوانية البحتة الي مجموعة من الأنساق الميكانيكية والبيولوجية : " في بداية القرن " يكتب " كان الجسد آلة تعيش فيه الروح : مكان الطبيعة الحيوانية التي احتاجت تنظيم واع " . وبتتبع تطور التقنيات الطبية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، وضع (أرمسترونج) في اعتباره الطرق التي تحول من خلالها الجسم الي مجموعة معقدة من النظم الميكانيكية الحيوية المختلفة والتي تم تحديدها في مصطلحات الديناميكا الحرارية . وقد طبقت عليه تقنيات أخرى : المخدرات و التطعيم والكهرباء، علاوة علي مختلف الأنظمة الخارجية المعدة لتحسين تركيبته وشكله وتدفق الطاقة خلاله . وقد كان هذا، علي ما يبدو، الجسم الحديث الذي استحضره (كريج) و (آبيا) عندما وصفا أن المسرح الحي لم يعد يعتمد علي أجسام الممثلين الأفراد، بل تكون كسلسلة من الأنظمة الميكانيكية ذات الطابع الفيزيائي . وبالتالي يتناسب تهجين المسرح، بالعناصر النابضة بالحياة والأنظمة الميكانيكية، مع هذا المفهوم الجديد والحداثي للجسد والذي ربما تم تمثيله بشكل لافت للنظر في مسرحية (كارل كابيك U.R.U" Karel Capek" (التي كتبها عام 1920 وعرضت عام 1921) . وبالتالي كان المسرح الحي الحداثي البنية المعقدة التي تُمنح تعقيداتها ووظائفها الميكانيكية من خلال الحيوية . وحتى في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي، لاحظ المصمم (روبرت ادموند جونز) في كتابه "الخيال الدرامي The Dramatic Imagination" 1941)) أن الدراما ليست محركا يعمل بأقصى سرعة من

الافتتاحية حتى إسدال الستارة في النهاية، ولكنها كائن حي . ولكن دفاع (جونز) عن الدراما ككائن حي مرتبط بدفاعه ضد الحداثة المعادية للشك الفيسيولوجي في الجسم البشري المادي للممثل، الذي لا يمكن تنظيم وظائفه أو الحفاظ عليها بشكل صحيح .

لقد استُغل هذا الجسم المسرحي الهجين بواسطة علماء التكنولوجيا المعاصرين واستمده أرتو بشكل مستحيل في تصريحه " لا مزيد من الأعمال المسرحية الرائعة" عندما اقترح أن المواجهة علي خشبة المسرح لها مظهرين عاطفيين ومركزين حيويين وجاذبيتين عصبيتين وهي شيء تام وحاسم، مثل لقاء جسدين معا في الحياة . في هذا السياق، يبدو أن المسرح يولد من فعل الالتقاء الجسدي . وبالرغم من كل تناقضاته تجاه الجسد (بما فيها جسده) يمزج أرتو مرارا وتكرارا مفهومه المثالي للمسرح بالحواس، الجسدية، مما يطمس الفاصل بين المسرح كما يحدث في زمن محدد والحدود الجسدية لمشاهديه . ومع ذلك، تتبع نظرياته عن المسرح كنوع من الجسد (المنحرف) تناقض الحداثيين المسرحيين في أداء الجسم، ويسعى مرة أخرى الي توسيع استعارة الجسد من وجود منفرد إلى مساحة مسكونة أكبر، وهو ما يسمي في مكان آخر " المصنع الملتهب" . ومن أرتو أخذ (جيل ديليوز) و (فيليكس جواتاري) مفهوم الجسم بدون أعضاء، الذي يقوم علي مسرحية أرتو الإذاعية " العمل بقضاء الله To have done with judgement of God" ، حيث حرية الجسد هي الإلغاء الصريح . " عندما تكون قد جعلت منه جسدا بلا أعضاء، فسوف تكون قد خلقته من كل ردود الفعل التلقائية واستعدته الي حريته الحقيقية " . وسوف يكون المسرح وأجسامه، كمواقع تدمير مضمونة بشكل متبادل، خشبات مسرح جديدة لأداء الإدراك التكنولوجي . والمسرح الحي، بالنسبة (لأرتو) مثل الجسم الحي، كان فعالا أساسا في أنه يمكن أن يكون فاسدا ويعاني، عن طريق تحويل نفسه من خلال المعاناة . وعلي هذا النحو، أصبح أرتو وسيظل محكا حاسما لاستعارة المسرح الحي في النصف الأخير من القرن العشرين، والتي تحققت في صور المعاناة والأجسام المكافحة.

ونظرا لخطاب أرتو الممتد عن الألم والمعاناة، فمن المدهش أن كتاباته يمكن أن تصبح مؤثرة ولاسيما في سنوات ما بعد الحرب . ففي مركز المسرح في جميع أنحاء أوروبا وأمريكا الشمالية، أدت تداعيات فظائع الحرب العالمية الثانية الى تأكيد مركزية نظرية الحياة في المسرح في الخمسينيات والستينيات . وفي مقابلة أجريت عام 1963، مثلا، يناقش (روجر بلين) عروضه لمسرحية (جان جينيه باعتبارها فن المسرح الحي حيث تصبح الأدوات والديكور وجميع العناصر المادية مماثلة للكائنات الحية :

خذ مثلا الهاتف . وضعه علي طاولة علي خشبة المسرح لا بأس بهذا . ولكني أريد أن يكون هذا الهاتف قادرا علي الكلام . وأن يكون له حياة خاصة به . إذ يجب أن يكون كائنا حيا . ويجب أن تكون الأدوات مكونة مما تراه وما رأيته . ويجب أن يكون الديكور حيا ويتحرك ويتنفس يجب أن يكون إنسانيا .

في عالم يتجرد فيه كل شيء من إنسانيته، فربما كان الجواب الوحيد هو استعادة الإنسانية في جميع جوانب خشبة المسرح . بالنسبة ل (بلين) علي الأقل، قدم فن (جينيه) و (بيكيت) بديلا قويا وفي الوقت المناسب لما سماه الواقعية الغبية في المسرح الشعبي . وهنا، تتماشى موضوعية الإدراك مع الموت، بينما تعزز الذاتية الصفات الحية والإنسانية في المسرح . فمن المؤكد أن تحول ما بعد أينشتاين الي نسبية المنظور قد أثر علي تعريف (بلين) للواقعية الشاملة، ومع ذلك فانه بالنظر إلى ما بعد الحربين العالميتين، فان الاقتباس المذكور آنفا يدعو إلى تفسير أيديولوجي أيضا . فإدراك إعداد المشهد علي أنه كيان يمكنه التحرك والتنفس، كما يشير (بلين) هو بحد ذاته فعل تحريري يمكن كسر كل القيود من خلاله . وليس من المستغرب، إذن، أن أنانية مسرح ما بعد الحرب واستحضارها لمكوناتها (التليفون والديكورات) حية أو إنسانية، يؤدي مباشرة إلى الثقافة المتطرفة في الستينيات بتأكيدها القوي علي الحياة، والبعد الجسدي للمسرح باعتبارهما أحد أدواتها السياسية القوية .

ليس المحتوى مجرد صورة سلبية أو تشبيه أو تمثيل آخر للحياة، فالمسرح نفسه يبدأ في فترة ما بعد الحرب ليأخذ خصائص ومميزات وسمات ووساطة الجسد الحي المتكاثر والميت . وبجانب هذا التحول المفاهيمي، يمكننا العثور علي إلحاح سياسي يوجه هذا التصميم التنظيري، كما تدعي (اليزابيث جروسز) في كتابها " الأجسام المتقلبة Volatile Bodies) 1994) " : " بعيدا عن كون الجسد مصطلحا خاملا وسلبيا وغير ثقافي وغير تاريخي، فيمكن رؤيته كمصطلح حاسم، وموقع التنافس، في سلسلة الصراعات الاقتصادية والسياسية والجنسية والفكرية ". وبإعادة إحياء الجسد في الخطاب المسرحي فيما بعد الحرب كجسم حي، يصبح المسرح التضاريس المجازية الممزقة من خلال أعمال تمزيق وتشويه هادفة ألحقها به أولئك الذين يحاولون تحدي حيويته . وكما يتكهن (هانز ثيز ليمان)، " لم تكن فكرة التشابه هي التي حفزت المقاومة المتحفظة الشديدة ضد نزعة الحداثة نحو التفكيك والمونتاج "، وكأن الهجوم علي شكل الفن المتكامل بحد ذاته هجوم علي الإنسان .

والأكثر شهرة، أن (جوديت مالينا) و (جوليان بيك) مجموعتهما المسرحية المنسوبة إلى ما بعد أرتو بعنوان " المسرح الحي " 1949، ولاحقا أطلق (بيك) علي سيرته الذاتية عنوان " حياة المسرح " 1972، وهو ما يظهر في العنوان لإلقاء الضوء علي حياته الخاصة كحياة للمسرح ذاته . وحتى النظرة الخاطفة علي عناوين هذه الحقبة كشف عن انشغال بارز بإلحاق المسرح كأجزاء مصاحبة لجسمه الحي . علي سبيل المثال كتاب (ألآن س دونر) " حياة تصميماتنا The Life of our Design) 1949) "، وكتاب " المسرح الحي The Living Theater" تأليف (المر رايس)، وكتاب " حياة الدراما The Life of the Drama" تأليف (اريك بنتلي) (1964) ومقال (بيتر بروك) " المسرحية هي الرسالة The Play is the Message) 1965) " . اذ يجادل (بروك) في صياغته الأيقونية " يجب أن نحاول اكتشاف المسرحية ككائن حي، ثم نستطيع تحليل اكتشافاتنا " . ظهر هذا الاتجاه الذي يؤكد علي حيوية المسرح أو الشيء الحي في العديد من التكرارات بما في ذلك تلك التي أكدت علي الخصائص الحية لكل من الممثلين والجمهور، مثل اشادة (روبرت بروستيان) بالمسرح الحي عام 1959 في عرض مسرحية " الليلة نرتجل Tonight We Improvise" تأليف (بيراندياللو) " لفهمها الفريد أنه لا يمكن أن يوجد مسرح حي بدون جمهور حي " . وقد أدى هذا النقد إلى استمرار الحس النقدي للمسرح نفسه باعتباره كيانا حيا شبه مستقل وعزز اعتبارات المسرحيات المستقلة والعروض وحتى دور المسرح نفسها كجزء من الجسم الحي للمسرح .

.....

• سارة باي شينج تعمل أستاذا مساعدا وخرجا لدراسات التخرج في المسرح بجامعة بافلو، ومن أبرز كتبها " تحديد القصدية في الأداء Mapping |Intentionality in Performance " 2010

• آمي ستراهلو هولزافيل استاذ مساعد المسرح في ويليام كولدج . وأهم كتبها "تأثيرات الواقع : المسرح في فجر العصر الفلسفي Reality Effects: Theater in Dawn of Philosophic Age "

المسرح المصري في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨ (٨)

يوسف وهبي يكرم في القدس ويحبس في حيفا

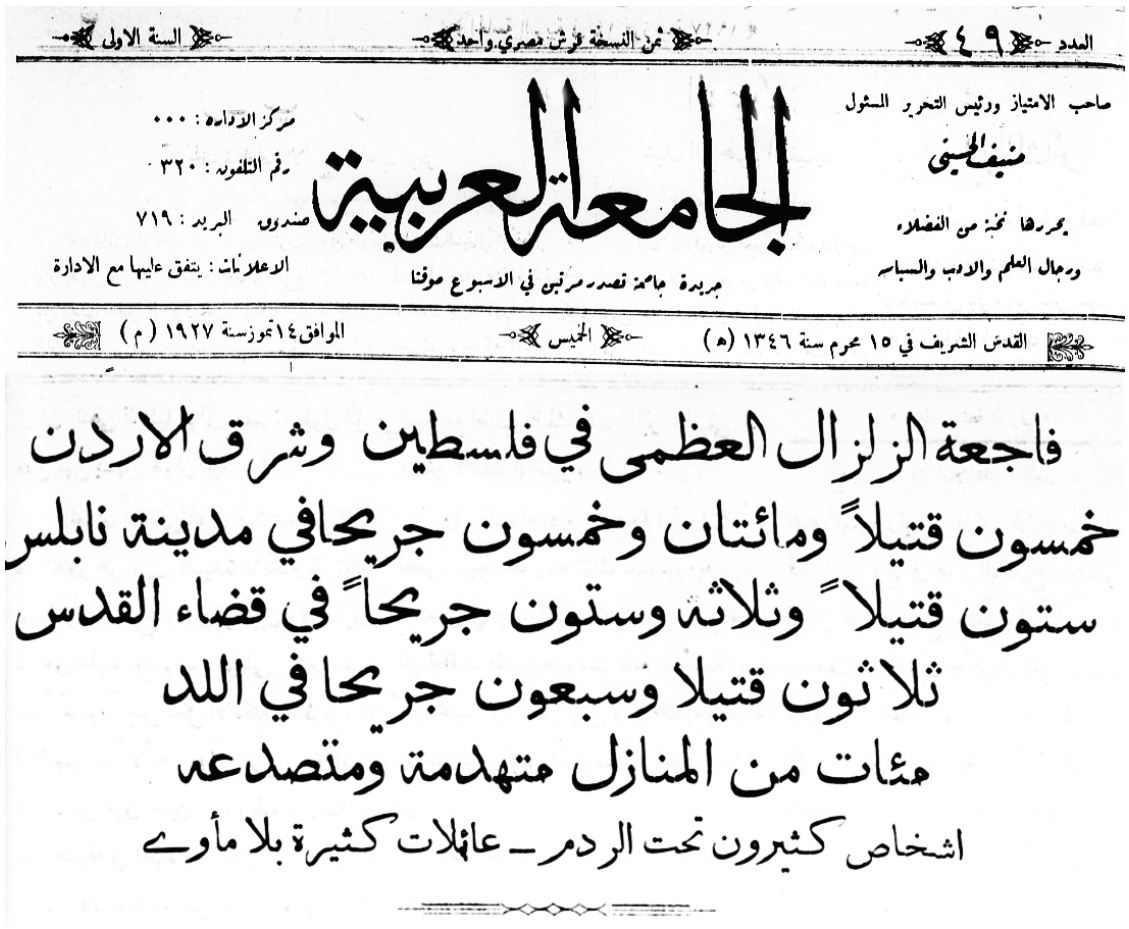
سيد علي إسماعيل

ظهرت فرقة رمسيس رسمياً في العاشر من مارس 1923 بمسرحية «المجنون» بطولة «يوسف وهبي» صاحب الفرقة، و«روز اليوسف» بطلة الفرقة. ومنذ هذا التاريخ، وفرقة رمسيس أو «فرقة يوسف وهبي» في صعود فني غير مسبوق!! وبسبب عروضها القوية – غير المألوفة – للجمهور المسرحي في هذا الوقت، ظلت فرقة رمسيس الفرقة الأقوى والأشهر عدة سنوات متتالية!! وفي مارس 1925، أعلنت الفرقة في جريدة «المقطم» أنها تنوي في الصيف القيام برحلة فنية إلى فلسطين وسورية، وكان متعهد هذه الحفلات هو المسيو «فيتا سيون». ومرّ الصيف، ومرت السنة بأكملها دون أن نسمع أي شيء عن هذه الحفلات، مما يعني عدم سفر الفرقة!!

وبعد عامين - وفي يوليو 1927 - نشرت جريدة «المقطم» إعلاناً، تحت عنوان «سياحة فنية رسمية لفرقة رمسيس»، علمنا منه أن الفرقة تنوي السفر إلى فلسطين وسورية ولبنان والعراق، لتقدم مسرحيات منها: غادة الكاميليا، البؤساء، نوتردام دي باري، توسكا، كونت دي مونت كريستو .. إلخ!! وهذا الخبر استغلته السيدة «روز اليوسف» أسوأ استغلال؛ بسبب خروجها من فرقة رمسيس؛ فأصبحت من أعداء يوسف وهبي!! وبسبب هذا العداء، أصدرت روز مجلتها الشهيرة «روز اليوسف» عام 1925، لتهاجم بها يوسف وهبي!! وهذه المجلة نشرت كلمة بعنوان «قلّة ذوق»، رداً على نيّة يوسف وهبي السفر إلى فلسطين في صيف عام 1927 - وبعد أيام قليلة من حدوث الزلزال المدمر فيها، والذي تحدثنا عنه من قبل - ونقتطف من كلمة «روز اليوسف» هذه العبارات، وفيها تقول:

"... بلد نُكب بالزلزال، وقُتل وجُرح من أبنائه مئات وألوف، وتهدمت مدنه وقراه، وحلّت الكارثة العظمى بعشرات الألوف من أبنائه، الذين أصبحوا ينامون في العراء، لا يملكون قوتاً ولا فراشاً. بلد لا تزال دموعه جارية، ولا يزال الأنين يتصاعد فيه من تحت الأنقاض، التي دفنت أبناءه أحياء؛ تزوره فرقة تمثيلية بطبلها وزمرها! إن الفلسطيني الذي لا يتبرع الآن بكل قرش، يفيض عن حاجته إلى إخوانه ومواطنيه المنكوبين، لا يكون جديراً بلقب العربي! فهل تريد أن يهرع إليك [تقصد يوسف وهبي] سكان فلسطين، ويملأوا خزانتك، ويهملوا إخوانهم المنكوبين بالزلزال؟! احترموا حداد البلد الحزين، ومروا به بسلام، ولا تتحدوا اليتامى والأرامل، وانصبوا خيامكم، ودقوا طبولكم في سوريا والعراق. أما زيارة فلسطين الآن فقلة ذوق لا تغتفر!!".

قامت إدارة فرقة رمسيس بإرسال الرد على هذا الكلام إلى مجلة «الصباح»، التي نشرته في أغسطس قائلة: جاءنا من إدارة فرقة رمسيس ما يأتي: "حضرة الفاضل صاحب الصباح .. نشرت مجلة روز اليوسف تحت عنوان «قلة ذوق» خبراً عن رحلة رمسيس في



العدد ٤٩ — ثمن النسخة قرش مصري واحد — السنة الاولى

الجامعة العربية

صاحب الامتياز ورئيس التحرير المسئول
منيف الحسني

يحررها نخبة من الفضلاء ورجال العلم والادب والسياسة

مركز الادارة : ٠٠٠
رقم التلفون : ٣٢٠
صندوق البريد : ٧١٩
الاعلانات : يتفق عليها مع الادارة

جريدة جامعة تصدر مرتين في الاسبوع مؤقتا

القدس الشريف في ١٥ محرم سنة ١٣٤٦ (هـ) — الخميس — الموافق ١٤ تموز سنة ١٩٢٧ (م)

فاجعة الزلزال العظمى في فلسطين وشرق الاردن
خمسون قتيلاً ومائتان وخمسون جريحا في مدينة نابلس
ستون قتيلاً وثلاثة وستون جريحاً في قضاء القدس
ثلاثون قتيلا وسبعون جريحا في اللد
مئات من المنازل متهدمة ومتصدعه
اشخاص كثيرون تحت الردم – عائلات كثيرة بلا مأوى

أخبار زلزال فلسطين عام 1927

فلسطين وسوريا، وأخذت علينا مجازفتنا وذهابنا في هذا الوقت، الذي دمرت فيه الزلازل جارتنا فلسطين. وعلق المحرر على ذلك بما شاءت أهواؤه .. وللحقيقة أعرفكم بأننا اتفقنا بعقد مع أحد متعهدي الليالي منذ شهر على إقامة هذه الحفلات لحسابه. وكان ذلك قبل الزلازل طبعاً، وما كنا لنتنبأ بهذه الكارثة. فاذا نفذ المتعهد شروطه فنحن مضطرون للسفر، مع اعتقادنا بأنه ليس هذا وقته. هذا وإن جميع ما ينشر عن الرحلة من بروباجندا هو من عمل المتعهد، وليس لنا دخل في ذلك [توقيع] أحمد عسكر بمسرح رمسيس". وحسب ما بين أيدينا من معلومات، نقول: إن فرقة رمسيس لم تسافر إلى فلسطين عام 1927.

الرحلة الفعلية الأولى

يُعدّ عام 1929، هو أول أعوام زيارة «فرقة يوسف وهبي» أو «فرقة رمسيس» إلى فلسطين. وقد مهدت الفرقة لهذه الزيارة بإعلان نشرته في أغلب الدوريات، هذا نصه: "فرقة رمسيس أعظم فرقة فنية في الشرق .. تجمع بين بطلي الدرام والتراجيدي، الأستاذين يوسف بك وهبي وجورج أبيض، وكبار الممثلين والممثلات المعروفين .. تقوم برحلتها إلى سوريا وفلسطين، لتمثيل أعظم الروايات العالمية الخالدة. تبدأ تمثيلها على مسرح الأوبرا ببيروت بالرواية العالمية الشهيرة الذائعة الصيت «كرسي الاعتراف». وقد أعدت برنامجاً طويلاً بالروايات الشهيرة التي ستمثلها. وهذه أكبر فرصة تسنح لإخواننا السوريين لمشاهدة أرقى فرقة شرقية تضارع في تمثيلها وإخراجها أكبر الفرق الأوروبية المشهورة".

أما في فلسطين، فنشرت جريدة «الجامعة العربية» في إبريل 1929، خبراً تحت عنوان «يوسف بك وهبي يزور سوريا وفلسطين»، جاء فيه الآتي: " اعتزم الأستاذ الممثل النابغة يوسف بك وهبي أن يزور سورية وفلسطين، مصحوباً بفرقته التمثيلية المشهورة، لتمثيل بعض الروايات الاجتماعية والأخلاقية. وستغادر الفرقة القاهرة يوم 16 نيسان الجاري، فتتوجه إلى بيروت، وتمكث فيها إلى الخامس والعشرين من الشهر المذكور، ثم تصل إلى يافا فتمكث أيام 26 و27 و28، ثم تصل إلى القدس فتبقى أيام 29 و30 إبريل و1 مايس [مايو]، ثم ترجع إلى حيفا فتبقى أيام 2 و3 و4 مايس. فنحث أهالي فلسطين وغواة التمثيل منهم على شهود تمثيل هذا النابغة المشهور، وهذه الفرقة التي تمثل خير الروايات التي أخرجت لعالم التمثيل العربي".

وفي مايو 1929، وصلت فرقة رمسيس إلى فلسطين، وبدأت في تمثيل عروضها، وكتبت جريدة «الجامعة العربية» مقالة بعنوان «فرقة رمسيس على مسرح زيون» أبانت فيها أن فرقة يوسف وهبي مثلت في يافا أربع مسرحيات في أربعة أيام، هي: «كرسي الاعتراف، والعرش، وغادة الكاميليا، والمجنون! ثم انتقلت إلى

جميع الحقوق محفوظة

مدينة حيفا

القدس ومثلت مسرحيتين على مسرح صهيون، هما «كرسي الاعتراف وغادة الكاميليا». ثم تناولت الجريدة التمثيل، قائلة: " كان التمثيل في رواية «كرسي الاعتراف» بالغاً حد الاتقان وخصوصاً تمثيل الأستاذ يوسف بك وهبي دور الكردينال جيوفاني، إذ ظهر فيه بمظهر كردينال حقيقي ... وقد أظهر الأستاذ وهبي كل عبقريته ونبوغه في هذه الليلة، وكذلك بقية الممثلين فقد أجادوا تمثيل أدوارهم. وكان التمثيل في الليلة التالية في رواية «غادة الكاميليا» حسناً، ولكنه لم يبلغ في نظرنا الاتقان الذي بلغه في الليلة الأولى ... والرواية مأساة مؤثرة، قد أحسنت الآنسة زينب صدقي تمثيل دور مرغريت كل الإحسان، وكذلك الأستاذ جورج أبيض في تمثيله دور والد أرمان، والأستاذ يوسف وهبي الذي كان يمثل دور أرمان .... ومع أن الرواية تشتمل على مواقف غرامية، كنا نؤثر أن لا تشهدها العائلات المحترمات الكثيرات اللائي شهدن التمثيل، إلا أننا اغتفرنا ذلك في مقابل الفن وإجادة التمثيل؛ ولكننا لم نرَ من المستحسن خروج آنسة وسط التمثيل، تكاد تكون عارية تماماً، ترقص رقصاً ماجناً خليعاً. هذه كلمة خالصة أحببنا أن نلفت إليها نظر الأستاذ الفنان الكبير يوسف بك وهبي راجين من حضرته أن يعيرها اهتمامه وعنايته في فلسطين".

نادي الشبيبة البيتلحمية

في أوائل يونية، أشارت جريدة «فلسطين» أن الفرقة اتفقت مع مسرح قهوة «أبو شاكوش»، على تمثيل ثلاث مسرحيات منها مسرحية «الاستعباد». أما جريدة «الجامعة العربية» فتحدثت عن حفلة التكريم التي أقامها «نادي الشبيبة البيتلحمية» ليوسف وهبي وفرقته. وهذه الحفلة تحديداً، وجدت لها تفاصيل أخرى منشورة في مجلة «المستقبل» المصرية، تتمثل في أن حضرها قنصل مصر في القدس مع كبار العظماء والأدباء ورجال الصحافة، وألقى البعض فيها كلماتٍ وخطباً في مآثر الفرقة وفضلها على النهضة التمثيلية في العصر الحاضر. وقد ألقى يوسف وهبي كلمة شكر فيه المحتفلين به.

أما مجلة «الصباح» المصرية، فقد نشرت - في أغسطس 1929 - ما دوّنه أعضاء فرقة رمسيس من كلمات في «الكتاب الذهبي» الخاص بزوار «نادي الشبيبة البيتلحمية»! وأهمية هذه الكلمات، تتمثل في أمرين: الأول، معرفة أعضاء الفرقة ممن سافروا بالفعل إلى فلسطين، لأن كل كلمة مكتوبة كانت مذيلة باسم صاحبها! والأمر الآخر هو معرفة انطباع أفراد الفرقة عن هذا النادي الفلسطيني، لأن هذه الزيارة كانت مؤثرة في النشاط المسرحي للنادي، كما سنتحدث عنه مستقبلاً!!

فعلى سبيل المثال، كتب يوسف وهبي: "يا ناديا جمع الشبيبة الراقية، تذكروا دائماً أن التمثيل عنوان رقي الأمم، والمسرح مدرسة الشعب، والممثل مهذب الروح". وكتب جورج أبيض: "المسرح مرآة الحياة، تنعكس فيه الطبيعة على اختلاف أشكالها وأنواعها! إلى الأمام! .. صبراً وثباتاً! .. إلى الأمام! أتمنى لهذا النادي نمواً ورقياً". وكتبت إحسان كامل، وفردوس حسن، وزينب صدقي، وأمينة رزق، وعلوية جميل، ودولت أبيض عبارة واحدة، هي: "لقد تشرفنا بزيارة هذا النادي الأدبي، وشعرنا بأن لنا إخوة في هذه الأراضي المقدسة". وكتب حسن البارودي: "ليدم الفن طويلاً حيث أتاح لنا الحضور إلى هنا في القدس للتمثيل، لنرى شبيبة وثابة لإحياء النهضة القومية تحت لواء نادي بيت لحم". وكتب مختار عثمان: "أتمنى لكم ولناديكم نجاحاً وفلاحاً ورقياً مطرداً، ونشكر غيرتكم على الفن، الذي نعمل جميعاً على إعلاء شأنه". وكتب أحمد علام: "من واجب الشباب أن يتواصلوا بالخير، ووصيتي إلى شباب بيت لحم كلمة المرحوم قاسم بك أمين «اللذة التي تجعل للحياة قيمة، ليست حيازة الذهب، ولا رفعة النسب، ولا علو المنصب، ولا شيئاً مما يجري وراءه الناس عادة، وإنما اللذة الحقيقية، هي أن يكون الإنسان قوة عاملة ذات أثر خالد في العالم»". وكتب فتوح نشاطي: "أن أنسى فلا أنسى أورشليم مدينة الذكرى والعظمة الدينية، التي أثارت في أعماق قلبي ذكريات عجيبة رائعة. إن كان هناك ما اهتز له كياني، وتحمست له نفسي، أن أرى شباباً جديداً وثاباً طموحاً، يحاول أن يبني مجداً جديداً إلى جانب المجد التالد القديم". وكتب قاسم وجدي: "إن يوماً تتجه فيه جهود شباب الشرق إلى ما اتجهت إليه جهود شباب بيت لحم، لهو اليوم الذي يسمو فيه الشرق، ويستعيد مجده الخالد .. فلتكن إرادتكم من صلب لا يلين .. فالإرادة هي السبيل الوحيد إلى تحقيق مبادئكم، وهي كما قال فيها زعيم مصر الخالدة المرحوم سعد باشا زغلول «الإرادة متى تمكنت في النفوس وامتزجت بالدم ذالت كل صعب ومحت كل عقبة ووصلت عاجلاً أم آجلاً إلى الغاية المطلوبة»". وكتب أدمون تويما: "كفلسطيني الأصل، ومصري الجنسية، أحيي من كل قلبي وطنيّ العزيزين، متمنياً لهما الثبات في خدمة الفن الجميل".

يوسف وهبي

أقوال الصحف الفلسطينية

بالعودة إلى الصحف الفلسطينية، سنجد جريدة «فلسطين» تتحدث عن قيام الفرقة بتمثيل مسرحية «الذبائح» لصالح نادي الشبيبة الأرثوذكسية، وبعد يومين أعادت الفرقة عرضها على «مسرح بستان الانشراح» في حيفا، وتم تخصيص ريعها لصالح مدرسة النجاح الوطنية للإناث، التي تديرها «أمينة شوفاني». أما جريدة «مرآة الشرق»، فنشرت خبراً، عن قيام الفرقة بتوزيع إعلانات عن تمثيل مسرحية «راسبوتين»، وعندما حضر المشاهدون العرض، وجدوا الحكومة منعت عرض المسرحية! أما جريدة «الجامعة العربية» فقد نشرت في يوليو 1929، كلمة شكر من يوسف وهبي إلى أهالي فلسطين، قال فيها: "... لا يسعني إزاء ما أبديتموه نحوي من الكرم والحفاوة أثناء زيارتي للقطر الفلسطيني إلا أن أعبر لكم عن عظيم ممنونيتي وشكري للطفكم الجم. ولن أنسى أبداً تلك الحفاوة المتناهية التي صادفتها وفرقتي من كرام الفلسطينيين، فربحت صداقتهم ومودتهم وعطفهم. وأشكر الله الذي ألهمني زيارة بلادكم العزيزة، فوجدت فيها رجالاً كراماً يؤازرون الفنون الجميلة، ويعطفون أشد العطف عليها. فللفلسطينيين مني ومن أفراد فرقتي. فائق الاحترام مقروناً بالشكر العظيم".

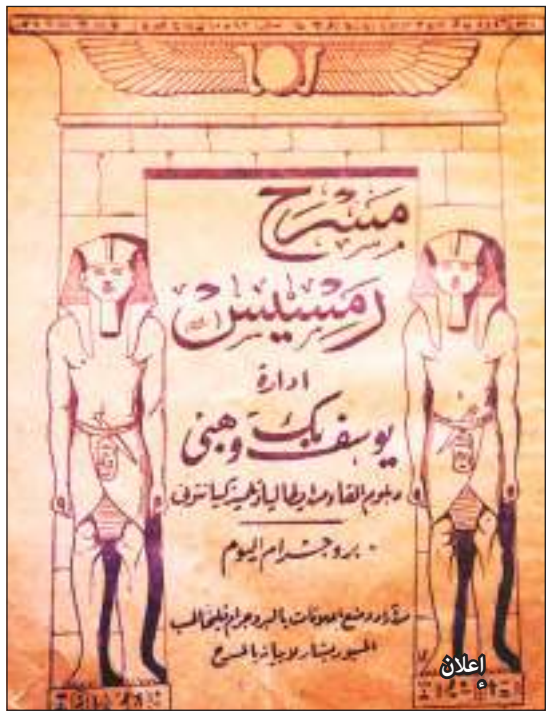
وقبل أن نختتم الكلام عن أول زيارة لفرقة يوسف وهبي إلى فلسطين، يجب أن نتوقف عند أمرين مهمين: الأول ما حدث في حيفا بين يوسف وهبي وبين صاحب المسرح! والأخرى موقف يوسف من منكوبي ثورة البراق!! ولنبدأ بالحادثة الأولى!

مشكلة في حيفا

حادثة غريبة حدثت في حيفا، لم تهتم بها الصحف الفلسطينية، بقدر اهتمام الصحف المصرية بها، مثل جريدة «أبو الهول»، التي قالت تحت عنوان «هنا وهناك»: تلقينا من حيفا عدة رسائل، وقرأنا في بعض صحف فلسطين كلمات، خلاصتها أن الأستاذ يوسف بك وهبي ترك أثراً سيئاً في حيفا؛ حيث لَكَمَ صاحب المسرح الذي كان يُمثل فيه، وصفعه وسبّه، وأصاب عينه، وتداخل البوليس .. إلخ! بحثت عن هذا الموضع، فوجدت تفاصيله منشورة! ولأهميتها فنياً وقانونياً وسياسياً ودينياً، ناهيك عن أهميتها التاريخية والتوثيقية لمسيرة فرقة رمسيس، سأذكرها، كما نشرتها مجلة «المستقبل»، تحت عنوان «حادث خطير في حيفا»، قائلة:

" ... وصلت فرقة رمسيس إلى حيفا لتمثيل حفلتين في مسرح «بستان الانشراح». وصل الأستاذ وهبي إلى فندق «أرزيليا» على قمة جبل الكرمل بعد رحلة شاقة. وما كاد يستقر به الحال، حتى جاء أحد المُحضرين وسلمه إعلان توقيع حجز تحفظي، عن الحصة

إعلان فرقة رمسيس



التي تؤول إلى صاحب المسرح! ونبّه عليه بعدم الدفع إلا في خزينة المحكمة. استلم يوسف بك الإعلان، وذهب المُحضر إلى عمله. وفي الساعة الثامنة والنصف ذهب الأستاذ وهبي إلى المسرح، فوجد أن المناظر لم تُركب بعد! وأن الحالة غير عادية، والناس تتساءل إن كان هناك تمثيل أم لا؟ فسأل عن السبب فعلم أن الدائنين حجزوا على كل شيء في المسرح والحديقة، فخاف العمال على إدخال أدوات رمسيس خشية الحجز عليها أيضاً! وقف الأستاذ بنفسه، وأخذ يحث العمال على العمل بسرعة لرفع الستار، وسأل عن صاحب المسرح، فأجابوه بأنه «طفش» إلى بيروت قبل توقيع الحجز، وترك أخاه .. وبعد عناء شديد رفع الستار الساعة العاشرة والربع، وبدأت الرواية غير أن النور - ويُدار بمحرك خاص بمعرفة عمال المسرح - أخذ يلعب! فتارة يُطفأ تماماً، وتارة أخرى تكون الإضاءة أكثر من اللازم، وأخذ صوت المحرك الكهربائي يرتفع على صوت الممثلين! وهكذا بدأت المعاكسة من كل صوب. ومما زاد الطين بلة! أن لهذا المسرح أبواباً، فتحها عمال المسرح خفية مقابل دريهمات، كانوا يتقاضونها من المتفرجين «التفليتة»! انتهت الحفلة، وارتدى يوسف ملابسه. وعند خروجه اعترضه شقيق صاحب المسرح، وطلب إليه أن يدفع حصة مسرحه المتفق عليها، فأجابه بأنه يأسف لعدم إمكانه دفعها في هذه الليلة بمناسبة الحجز. وطلب إليه أن يتفاهم مع دائنيه، وفي هذه الحالة يدفع له بطيب خاطر. لم تعجب هذه الأقوال القائم بأعمال صاحب المسرح، فبدرت منه أقوال عدّها الأستاذ إهانة، وطلب إليه أن يفسح الطريق، فأبى مُهدداً بقبضة يده. فما كان من يوسف بك إلا أن صفعه، وأراد الخروج. وعندما أدار الأستاذ ظهره، تحفز الجبار للهجوم، فرآه في هذه اللحظة أحد حضرات الممثلين، فناوله ما أوقفه في مكانه وخرج يوسف! وفي صباح اليوم التالي طُلب الأستاذ يوسف وهبي للذهاب الى دائرة البوليس! فذهب .. وعلم هناك أن شقيق صاحب المسرح يتهمه بإحداث عاهة مستديمة في إحدى عينيه، واستند على أقواله هذه بشهادة طبية لأحد أطباء البلدة، حيث جاء فيها أن الإصابة شديدة، ولا يمكن معرفة نتائجها إلا بعد خمسة أيام. فَهم عند ذلك يوسف «الفُولة»، وأن الغرض فقط تعطيله عن حفلاته في القدس. وهمس بعضهم في أذنه، وأفهمه بأن المسألة خرجت من كونها مسألة شخصية بحتة إلى مسألة طائفية، يُشعل سعيرها أحد القساوسة، والغرض منها الاستيلاء على بعض النقود. دافع يوسف عن نفسه فطُلب إليه دفع خمسين جنيهاً كفالة فدفعها وذهب. وفي المساء ذهب إلى المسرح للعمل، فوجد الصالة خالية من الكراسي، والمحرك الكهربائي معطلاً، والعمال وبعض رجال الطائفة، التي ينتمي إليها الشاب متحفزين! ووجد أيضاً عدداً كبيراً من المسلمين متأهبين لحدوث أي طارئ للدفاع عن أخيهم يوسف! وفطن الأستاذ بحروجة الحالة، فأخذ يهدئ من هؤلاء وهؤلاء، ويلاطف أصحاب المسرح، وأقنع الشاب المضروب بأنه على استعداد لدفع ما يطلب. وكل ذلك ليمنع يوسف وقوع تصادم شنيع .. كل ذلك حدث ولم يترك في نفس الأستاذ أي أثر سيء؛ لأنه يحفظ لأهالي حيفا كل محبة. وبعد أن أحيى الأستاذ حفلتين بثغر حيفا، ذهب إلى القدس، ولما علم صاحب العزة قنصل مصر بالقدس بهذا الحادث، تأسف كثيراً لأنه لم يُخطر به في وقته، وطلب إلى الأستاذ أن يكتب تقريراً وافياً عن الحادثة، فكتب يوسف بك وهبي كل التفصيلات وسلمها إلى حضرة القنصل، الذي اهتم بالأمر وبلغ السلطات الفلسطينية عن الحادثة، وطلب تحقيقاً سريعاً.

ثورة البراق

هي الثورة التي اندلعت بين المسلمين واليهود في فلسطين بسبب التنازع على حائط البراق بوصفه جزءاً من المسجد الأقصى ووقفاً إسلامياً، وبين كونه في نظر اليهود جزءاً من هيكل سليمان، المعروف – الآن - بحائط المبكى!! والصراع الذي حدث أدى إلى موت وجرح عدد كبير من الجانبين. ومن هنا بدأت التبرعات لصالح المنكوبين، لذلك تبرع يوسف وهبي بتمثيل مسرحية «كرسي الاعتراف» وتخصيص ريعها لصالح المنكوبين. وكتبت الصحف كثيراً عن هذا الموقف الوطني ليوسف وهبي، مثل جريدة «الشورى» المصرية، التي نشرت كلمة تحت عنوان «تبرع يوسف وهبي لمنكوبي فلسطين»، جاء فيها الآتي: إن حضرة الأستاذ يوسف بك وهبي قد تبرع بليلة لمنكوبي فلسطين، فكتب صاحب هذه الجريدة كلمة إلى يوسف وهبي، قال فيها: " أسمح لي أيها السيد الفاضل أن أشكرك على ما قدمت لوطني فلسطين من فضل بتخصيص دخل ليلة من ليالي مسرحك، وفرقتك النشيطة المجتهدة لإعانة المنكوبين من أهل فلسطين. لقد قرأت في مقطم الأمس [أي جريدة المقطم المصرية] إعلاناً صغيراً في ظاهره جليلاً في حقيقته، ينص على أن فرقة رمسيس ستقوم يوم الجمعة 13 ديسمبر بتمثيل رواية «كرسي الاعتراف»، وان الأستاذ يوسف بك وهبي قد تبرع بها لإعانة منكوبي فلسطين، فأكبرت هذه الحمية، وتمنيت أن يكون الأستاذ أمامي في تلك اللحظة فأقبله قبلة الشكر والتقدير".

وداعا محمود ياسين ..

فارس المسرح النبيل

الفنان القدير محمود ياسين والذي رحل عن عالمنا بعد فترة صراع مع المرض يوم الأربعاء الموافق ١٤ أكتوبر (٢٠٢٠) فنان حقيقي ومبدع موهوب من طراز نادر، إذ وهبه الله بخلاف حضوره الطاغي واحساسه الصادق حنجرة ذهبية نجح في العزف على أوتارها بصدق مشاعره ومخارج ألفاظه السليمة ونبرات صوته القوية كثير من المونولوجات والقصائد الشعرية البديعة، ولعلنا مازلنا نتذكر تميز أدائه البديع لكل من القصيدتين الخالدتين "شرف الكلمة" للأديب عبد الرحمن الشرقاوي (من نص الحسين ثائرا وشهيدا، والتي قدمها بعرض "حدث في أكتوبر")، و"يوميات نبي مهزوم" للشاعر والمسرحي الكبير صلاح عبد الصبور (من نص ليلى والمجنون).

عمرو دوارة

وهو بلا شك قامة فنية سامية ورمز مشرف من رموز مسرحنا المصري والعربي، وأحد نجومنا الكبار الذين نفتخر بهم ويمثلون عناصر أساسية بقوتنا الناعمة. وهو من مواليد مدينة" بورسعيد" في 19 فبراير عام 1941، واسمه طبقا لشهادة الميلاد: محمود فؤاد محمود ياسين. وقد بدأ عشقه للمسرح من خلال المسرح المدرسي، ثم تأكدت موهبته من خلال انضمامه لبعض فرق الهواة بمدينة "بورسعيد" وبالتحديد فرقة "المسرح الطليعي"، وبعد انتهاء دراسته الثانوية انتقل إلى القاهرة للإلتحاق بكلية الحقوق في جامعة "عين شمس"، وطوال سنوات دراسته شارك في بطولة عدة مسرحيات من خلال المسرح الجامعي، فقد كان حلم التمثيل بداخله ينمو أكثر، ولذا فقد سعى للإحتراف وانتهز الفرصة وتقدم - قبل تخرجه مباشرة - للمسابقة التي أعلنت عنها فرقة "المسرح القومي" لقبول أعضاء جدد، وبعدما جاء ترتيبه الأول في ثلاث تصفيات متتالية نجح بالفعل في الإنضمام إلى فرقة "المسرح القومي" عام 1963 (وذلك قبل تخرجه في كلية الحقوق عام 1964)، وكان من المنطقي أن يدفعه هذا النجاح الفني في البداية إلى رفض العمل بالمحاماة كمهنة بحياته العملية، وكذلك إلى رفض تعيين القوى العاملة له في محافظة "بورسعيد".

وخلال فترة بداياته الفنية بمجال الاحتراف أضطر للمشاركة بأداء بعض الأدوار الصغيرة في عدة مسرحيات بفرقة "المسرح القومي" ومن بينها: الحلم، سليمان الحلبي، الزير سالم، المسامير، وذلك حتى أثبت جدارته ووصل إلى مرحلة القيام بالبطولات المسرحية أمام كبار النجوم. ويحسب له ارتباطه بالمسرح فبالرغم من تألقه السينمائي ظل حريصا على المشاركة بالعروض المسرحية كلما واتته الفرصة، خاصة بعدما تمكن بموهبته وجدارته في الوصل إلى أدوار البطولة منذ مسرحيتي: "ليلة مصرع جيفارا" (1969) بفرقة "المسرح القومي، والمسرحية الشعرية "ليلى والمجنون" رائعة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور بفرقة "مسرح الجيب"، وأكبر دليل على ذلك مشاركته بعد ذلك بعروض عودة الغائب (1977)، الزيارة انتهت (1982)، بداية ونهاية (1986)، واقدساه (1988)، أهلا يا بكوات (1989)، الخديوي (1993).

ويذكر أنه خلال فترة سبعينيات القرن العشرين نجح "محمود ياسين" في أن يصبح نجما من أهم النجوم البارزين في السينما وخاصة بمجموعة أفلامه الرومانسية، والتي من أشهرها:

الخيط الرفيع، حكاية بنت أسمها مرمر، حب وكبرياء، العاطفة والجسد، الرصاصة لا تزال في جيبي، أين عقلي، العش الهادئ، أفواه وأرانب، أذكريني، كما شارك في بطولة عدد من الأفلام السياسية والوطنية المتميزة التي تم اختيارها ضمن أفضل مائة فيلم عربي (طبقا لإستفتاء عام 1996) خاصة وقد عاصر تاريخيا تلك المرحلة الحرجة في تاريخنا المعاصر بدءا من نكسة عام 1967 وحتى انتصار أكتوبر 1973. هذا وتتضمن مجموعة أفلامه المهمة الأفلام التالية: ليل وقضبان، على من نطلق الرصاص، أغنيةعلى الممر، الصعود للهاوية، انتبهوا أيها السادة.

أما في حقبة تسعينيات القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة فقد تألق بشكل كبير في عدد من المسلسلات التلفزيونية، وإن كان لم يبتعد عن السينما بشكل كامل، ومن أهم أعماله التلفزيونية: ضد التيار، سوق العصر، العصيان، كما قام بتجسيد بعض الشخصيات القيادية الرائعة من خلال بعض المسلسلات الدينية والتاريخية ومن بينها: أبو حنيفة النعمان، ابن سينا، العز بن عبد السلام سلطان العلماء، جمال الدين الأفغاني، المتنبي فارس السيف والقلم، الزير سالم.

ويتميز الفنان القدير محمود ياسين بصفة عامة بملامحه المصرية الأصيلة وتمتعه بسمات الرجولة الشرقية وبصوته الرخيم المميز والرائع الذي لا تخطئه الأذن أبدا، وكذلك بمهاراته في فن الإلقاء والتمثيل باللغة العربية الفصحى، كما يتميز بقدرته على تقمص مختلف الشخصيات الدرامية التي تنتمي لطبقات إجتماعية مختلفة، ولذا فقد نجح وتفوق في تقديم الأدوار المتنوعة وتجسيد شخصيات رجال الأعمال والمسئولين بنفس مستوى مهارته في تجسيد الأدوار الشعبية للطبقات الكادحة ومن بينها شخصيات الموظفين والبائعين والزبالين والبلطجية أيضا، كذلك نجح في تقديم بعض الأدوار الكوميدية التي يمكن تصنيفها تحت مسمى كوميديا الموقف ومن بينها على سبيل المثال أفلام: دقة قلب، غابة من السيقان، حب أحلى من حب، مع تحياتي لأستاذي العزيز، مين يجنن مين؟، الستات، جدو حبيبي، ومسلسلي: بابا في تانية رابع، ماما في القسم.

وجدير بالذكر أن الفنان محمود ياسين قام بإنتاج ثمانية أفلام سينمائية وهي: أنا وابنتي والحب (1974)، رحلة النسيان، ضاع العمر يا ولدي (1978)، مع تحياتي لأستاذي العزيز (1981)، رحلة الشقاء والحب (1982)، الجلسة سرية (1986)، طعمية بالشطة (1993)، وأخيرا فيلم "قشر البندق" (1995)، وهو أول بطولة سينمائية لأبنته الفنانة رانيا محمود ياسين. وذلك بالإضافة إلى انتاجه لمسلسلين هما: القرين (1978)، الأبله (1980).

ويذكر أنه قد قام أيضا بكتابة القصة والسيناريو والحوار لمسلسل "رياح الشرق" عام 2000، وفي هذا الصدد يجب التنويه إلى أنه قد أثبت وبصورة عملية تمتعه بموهبة قيادية متميزة وخبرات إدارية كبيرة، حيث حقق عدة نجاحات في مجال الإنتاج الفني، ومن بينها إنشاء "أستديو رباعيات" للتسجيلات الصوتية، وذلك بالإضافة إلى نجاحه وتألقه الكبير عندما تولى مسئولية إدارة المسرح القومي خلال الفترة من 1988 إلى عام 1990، وهي الفترة التي أنتج خلالها مسرحية "أهلا يا بكوات" بطولة النجمين: عزت العلايلي وحسين فهمي، والتي حققت إيرادات كبيرة، كما نالت فرصة تمثيل "مصر" ببعض المهرجانات المسرحية العربية.

ويحسب لهذا الفنان القدير احتفاظه بروح الهواية طوال مسيرته الفنية، فلم تبهره أضواء النجومية يوما ولم ينس أنه ابن

مسارح الأقاليم الذي أصقل موهبته من خلال المسرح الجامعي، لذا فقد اشتهر في الوسط الفني بدماثة خلقه وتواضعه الشديد ومساندته للموهوبين من مختلف الأجيال، وظل مثالا رائعا للأخلاق السامية والنبل الإنساني. حقا كم أعتز بصداقته الوطيدة منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي، ودعمه الكبير لأنشطة وفعاليات "الجمعية المصرية لهواة المسرح" والتي شرفت بتأسيسها ورئاسة مجلس إدارتها عام 1982، ويكفي أن أذكر تطوعه بتحمل مسئولية رئاسة "مهرجان المسرح العربي" الذي تنظمه الجمعية في دورته السابعة (عام 2008)، وأيضا رئاسة لجنة التحكيم العربية بالدورة العاشرة (عام 2012).

وبعد مسيرة فنية رائعة وتاريخ حافل بالأعمال الفنية المتميزة بجميع القنوات الفنية (في السينما والمسرح والتليفزيون والإذاعة) قرر الفنان القدير محمود ياسين خلال عام 2018 إعتزال الفن نهائيا والإكتفاء بما قدمه من أعمال خالدة. وكما هو معروف أن الفنان محمود ياسين قد تزوج من الفنانة المتميزة شهيرة بعد قصة حب كبيرة جمعت بينهما، وأنجبا كل من: الممثلة رانيا محمود ياسين (مواليد 1972، والتي تزوجت من الفنان محمد رياض)، المؤلف والممثل عمرو محمود ياسين (مواليد 1978).

ويمكن تصنيف مجموعة أعماله الفنية طبقا لاختلاف القنوات الفنية (الإذاعة المسرح السينما التلفزيون) وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:

أولا - أعماله المسرحية:

ظل المسرح منذ بدايات الفنان محمود ياسين وحتى تاريخ اعتزاله هو المجال المحبب له ومجال إبداعه الأساسي، وهو الذي قضى في العمل به كممثل محترف ما يقرب من نصف قرن، شارك خلالها ببطولة عدد كبير من العروض ببعض الفرق المسرحية المهمة (ومن بينها فرق: المسرح القومي، مسرح الجيب، الفنانين المتحدين).

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعماله المسرحية طبقا لاختلاف الفرق المسرحية وطبيعة الإنتاج وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:

-1 بفرقة المسرح القومي: الحلم (1964)، سليمان الحلبي (1965)، الزير سالم، حلاوة زمان (1967)، المسامير، دائرة الطباشير القوقازية (1968)، ليلة مصرع جيفارا، وطني عكا (1969)، النار والزيتون (1970)، حدث في أكتوبر (1973)، عودة الغائب (1977).

-2 بفرق أخرى: ليلى والمجنون (الجيب - 1970)، الزيارة انتهت (الفنانين المتحدين - 1982)، بداية ونهاية (جمعية فناني وإعلامي الجيزة - 1986)، واقدساه (إتحاد الفنانين العرب - 1988)، الخديوي (الغنائية الإستعراضية - 1993)، الرحمة المهداة (الحديث - 2007).

وذلك بالإضافة إلى مشاركته ببطولة بعض عروض المناسبات التي تنتج لتقديمها ببعض الإحتفالات الدينية والوطنية ومن بينها: أوبريت ميلاد أمة (1980)، أصوات قلبت العالم (2006)، مصر فوق كل المحن (2014).

وقد تعاون خلال هذه الرحلة المسرحية الثرية مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: عبد الرحيم الزرقاني، حمدي غيث، كمال يس، سعد أردش، كرم مطاوع، جلال الشرقاوي، سمير العصفوري، عبد الغفار عودة، شاكر عبد اللطيف، ياسر صادق، والمخرج الألماني كورت فيت.

ثانيا - أفلامه السينمائية:

شارك الفنان القدير محمود ياسين بأداء عدد كبير من أدوار البطولة المطلقة وبعض الأدوار الرئيسة المؤثرة في عدد كبير من الأفلام السينمائية التي قد يزيد عددها عن المائتي فيلم. وقد بدأ مشواره السينمائي بأدوار صغيرة من خلال أفلام: "القضية 68"، "شيء من الخوف"، "حكاية من بلدنا"، "الرجل الذي فقد ظله"، حتى جاءته فرصة البطولة الأولى من خلال فيلم" نحن لا نزرع الشوك "مع شادية ومن إخراج حسين كمال عام 1970، ثم تألق أمام سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة بفيلم "الخيط الرفيع" عام 1971، لتتوالى أعماله السينمائية ويفوز من خلالها بلقب "فتى الشاشة الأول" بفترة السبعينيات والثمانينات.

هذا وتضم قائمة الأفلام التي شارك ببطولتها مجموعة كبيرة من الأفلام المهمة من بينها الأفلام التالية: ثلاث قصص، القضية 68، الرجل الذي فقد ظله (1968)، دخان الجريمة، شيء من الخوف، حكاية من بلدنا، المطاردة (1969)، نحن لا نزرع الشوك (1970)، أختي، الخيط الرفيع (1971)، العاطفة والجسد، صور ممنوعة - القصة الأولى والثالثة، حب وكبرياء، الزائرة، حكاية بنت أسمها مرمر، أنف وثلاث عيون، الشيطان امرأة، أغنية على الممر، شباب يحترق (1972)، الحب الذي كان، ليل وقضبان، الحب والصمت، امرأة من القاهرة، امرأة سيئة السمعة (1973)، الرصاصة لا تزال في جيبي، قاع المدينة، الساعة تدق العاشرة، امرأة للحب، الظلال في الجانب الآخر، غابة من السيقان، بدور، الوفاء العظيم، أنا وابنتي والحب، أين عقلي، حبيبتي، العذاب فوق شفاه تبتسم (1974)، حب أحلى من الحب، شقة في وسط البلد، سيدتي الجميلة، سؤال في الحب، على ورق سيلوفان، لا تتركني وحدي، على من نطلق الرصاص، جفت الدموع، الكداب، وانتهى الحب (1975)، دائرة الانتقام، العش الهادئ، ليتني ما عرفت الحب، لا يامن كنت حبيبي، صانع النجوم، أنا لا عاقلة ولا مجنونة، سنة أولى حب، عندما يسقط الجسد، دقة قلب، مولد يا دنيا، بعيدا عن الأرض (1976)، العذاب امرأة، أفواه وأرانب، أين المفر، همسات الليل، وسقطت في بحر العسل، سونيا والمجنون، امرأة من زجاج (1977)، أذكريني، ضاع العمر يا ولدي، وثالثهم الشيطان، أسياد وعبيد، رجل بمعنى الكلمة، انتبهوا أيها السادة، الصعود إلى الهاوية، مسافر بلا طريق، قاهر الظلام، رحلة النسيان (1978)، ولا يزال التحقيق مستمرا، مع سبق الإصرار، الوهم، الشك يا حبيبي، الأيدي القذرة، وتمضي الأحزان (1979)، اللصوص، الباطنية، الشريدة، الأقوياء، الأخرس (1980)، وقيدت ضد مجهول، مرسي فوق ومرسي تحت، مع تحياتي لأستاذي العزيز، علاقة خطرة، مين يجنن مين؟، دندش، الوحش داخل الإنسان (1981)، أشياء ضد القانون، المحاكمة، رحلة الشقاء والحب، الثأر، وكالة البلح (1982)، عالم وعالمة، حادث النصف متر، إن ربك لبالمرصاد، سجن بلا قضبان، السادة المرتشون، وداد الغازية، العربجي، أسوار المدابغ (1983)، النشالة، الطائرة المفقودة، الشيطان يغني (1984)، إنقاذ ما يمكن إنقاذه، أيام في الحلال، خيوط العنكبوت، القط أصله أسد، النساء (1985)، بلاغ ضد امرأة، مدافن مفروشة للإيجار، الجلسة سرية، امرأة مطلقة، عصر الحب، الحرافيش (1986)، الملعوب، شاهد إثبات، التعويذة، الرجل الصعيدي، موعد مع القدر، المواجهة، الكماشة، العملية 42، إبليس في المدينة (1987)، الأب الشرعي، أيام الرعب، الطعم والسنارة، رجل ضد القانون، نواعم (1988)، ليل وخونة، عودة الهارب (1990)، تصريح بالقتل (1991)، الستات، الفضيحة، الشجعان (1992)، امرأة تدفع الثمن، طعمية بالشطة (1993)، ليه يا دنيا، ثلاثة على مائدة الدم (1994)، أيام الشر، إغتيال فاتن توفيق، قشر البندق (1995)، حائط البطولات (1998)، فتاة من إسرائيل (1999)، الأخطبوط (2000)، الجزيرة (2007)، الوعد (2008)، عزبة آدم (2009)، جدو حبيبي (2012).

ثالثا - أعماله التلفزيونية:

شارك الفنان القدير محمود ياسين بأداء بعض الأدوار الرئيسة في عدد من المسلسلات التلفزيونية المهمة على مدى ما يقرب من خمسة وعشرين عاما ومن بينها المسلسلات التالية: السحت،

ليلى والمجنون

شارك في بطولة أكثر من مائتي فيلم وخمسة وعشرين مسرحية ومايقرب من مائتي مسلسل تليفزيوني وإذاعي

فنان موهوب وقدير ساهم في إثراء حياتنا الفنية بجميع القنوات الفنية بعدد كبير من الشخصيات الدرامية الخالدة

جوهرة القصر، أقوى من الطوفان، بيت الأزميري، الرقم المجهول، جنة حتحوت، طريق النور، الطوفان، الشمس تشرق دائما، وهزمتني امرأة، حكيم الزمان، الرجل الغامض، القاهرة والناس، الدوامة، القرين، الأبله، ميراث الغضب، البريء، أخو البنات، الأفيال، كوم الدكة، بنات زينب، سور مجرى العيون، العصيان (ج1، ج2)، حديقة الشر، سوق العصر، اللقاء الثانى، اليقين، كنوز لا تضيع، الحكم مؤجل، سور مجرى العيون، أهل الطريق، أيام المنيرة، فارس السيف والقلم، فوازير الأدباء، عزبة المنيسي، ضد التيار، مذكرات زوج، ماما في القسم، غدا تتفتح الزهور، اللؤلؤ المنثور، الزير سالم، غريب الديار، طرح البحر، ثورة الحريم، بابا في تانية رابع، سلالة عابد المنشاوي، وعد ومش مكتوب، السماح، رياح الشمال، خلف الأبواب المغلقة، حلم آخر الليل، رياح الشرق، المطاردة، بعد الضياع، كوكب الشرق، العز بن عبد السلام سلطان العلماء، بعثة الشهداء، التوبة، الإسلام وحياة جديدة، جمال الدين الأفغاني، ابن سينا، الإمام الأعظم أبو حنيفة النعمان، طريق النور، النبي ها هنا، محمد رسول الله (ج4)، وذلك بالإضافة إلى مشاركته ببطولة بعض السهرات والتمثيليات التلفزيونية ومن بينها: الساعات الأخيرة، الجدار، ذات النطاقين، لن أتزوج زميلي، سمارة، حمام القدس.

رابعا - مشاركاته الإذاعية:

تميز الفنان القدير محمود ياسين بصوته الرخيم المتميز ومخارج ألفاظه السليمة، وبمهاراته البديعة في التلوين الصوتي والتعبير عن مختلف المشاعر، وبأدائه وإلقائه الشعري البديع وخاصة في التمثيل باللغة العربية ولذا فقد أسند إليه المخرجون مهمة التعليق أو شخصية الرواي في عدد كبير من أعمال المناسبات الوطنية والرسمية، كما نجح مخرجو الإذاعة في توظيف موهبته ومهاراته في بطولة عدد كبير من التمثيليات والمسلسلات الإذاعية، ولكن للأسف الشديد أننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وبالتالي يصعب حصر جميع مشاركاته الإذاعية، خاصة وأنه قد ساهم في إثراء الإذاعة المصرية ببعض برامج المنوعات والأعمال الدرامية على مدار مايزيد عن خمسة وثلاثين عاما ومن بينها المسلسلات والتمثيليات الإذاعية التالية: دندش، كفر نعمت، وعاشت بين أصابعه، الرحلة، لست شيطانا ولا ملاكا، أفواه وأرانب، أصابع بلا بصمات، ما بعد الأيام، البحث عن الذات (أنور السادات)، المماليك، سنة أولى حب، نقطة نور، كل هذا الحب.

• الجوائز والأوسمة والمناصب

كان من المنطقي أن يتم تتويج تلك المسيرة العطرة والمشوار الفني الثري لهذا الفنان القدير بحصوله على بعض مظاهر التكريم وعلي العديد من الجوائز والأوسمة وشهادات التقدير ولعل من أهم الجوائز والأوسمة والمناصب التي تقلدها حصوله على أكثر من مائة جائزة في مختلف المهرجانات المحلية والعالمية ومن أهمها: جائزة الدولة عن أفلامه الحربية (عام 1975)، جائزة الإنتاج من مهرجان الإسماعيلية (عام 1980)، جائزة التمثيل من مهرجان "طشقند" (عام 1980)، ومهرجان السينما العربية في أمريكا وكندا (عام 1984)، ومهرجان عنابة بالجزائر (عام 1988)، كما حصل على جائزة أحسن ممثل في مهرجان التليفزيون لعامين متتالين (2001، 2002)، وكذلك تم تكريمه بالدورة الثالثة عشر لمهرجان "القاهرة الدولي للمسرح التجريبي" عام 2001، كما تم اختياره عام 2005 من قبل الأمم المتحدة - نظرا لنشاطاته الإنسانية المتنوعة - سفيرا للنوايا الحسنة لمكافحة الفقر والجوع. وتضم قائمة التكريمات كذلك تكريمه بملتقى النيل والفرات عام 2012، وأيضا تكريمه من قبل رئيس الجمهورية بعيد الفن المصري (عام 2014)، وبحفل إفتتاح الدورة الواحدة والثلاثين لمهرجان "الأسكندرية السينمائي الدولي" (عام 2015)، وكذلك من خلال مهرجان "المسرح العربي" (الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح) في دورته الرابعة (عام 2005)، وأخيرا بالدورة الحادية عشر لمهرجان المسرح العربي الذي تنظمه "الهيئة العربية للمسرح" (عام 2019).

كذلك يجب التنويه إلى مشاركاته المتعددة بعضوية ورئاسة عدد كبير من المهرجانات المحلية والدولية، وأختياره رئيسا للجنة التحكيم بمهرجان "القاهرة للإذاعة والتلفزيون" (عام 1998)، ورئيسا شرفيا للمهرجان في نفس العام إلى جانب توليه منصب رئيس "جمعية كتاب وفناني وإعلامي الجيزة" لعدة سنوات.

رحم الله هذا الفنان القدير الذي بذل كل جهده ووقته وأمواله في سبيل رفع راية الفن المصري والعربي، وتقديم أعمالا فنية راقية تؤكد مدى قدرة قوتنا الناعمة على مواجهة كافة التحديات، وكذلك تقديم النموذج المشرف والمثالي لسلوكيات الفنان القدوة لجمهوره ولكافة زملائه من الأجيال التالية.

يحسب له احتفاظه بروح الهواية وتمتعه بدماثة الخلق والتواضع الشديد

مسرحنا الأخيرة
العدد 686 19 أكتوبر 2020

مشهد

٥٢ شابا وفتاة يرقصون ويغنون ويمثلون

وبدأ الحلم من أسيوط ليحلق في سماء المحروسة

محمد الروبى

ما أجمل أن تشهد بنفسك طلوع نبتة تبقر بطن أرض كنت تظنها جدباء، فتفرح وأنت تراها تزهو بخضارها وتمد وريقاتها نحو الشمس. هذا ما أسعدني به حظي حين لبيت دعوة الدكتور أحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، للسفر إلى أسيوط لمشاهدة ذروة اكتمال الحلم الذي بدأ منذ شهور تحت عنوان "ابدأ حلمك".

"إبدأ حلمك" مشروع فني كبير دشنته وزيرة الثقافة، استهدف تدريب أبناء أقاليم مصر ممن حباهم الله بموهبة ولم تتح لهم الفرص لينضموا إلى المعاهد الأكاديمية ينهلون من علمها ما يرسخ موهبتهم وينميها. لذلك جاء المشروع أقرب إلى - كما أحب أن أصفه - الأكاديمية المصغرة. ففيها لا يتعلم المتدرب فقط التمثيل، لكنه يدرس أبجديات الدراما ويتعلم الإلقاء ويتعلم الرقص ويتعلم الغناء ويتعلم التشكيل، ليخرج ممثلا كما يجب أن يكون يعي أسس ما يؤديه من أدوار.

"ابدأ حلمك" إذن عنوان موفق للتجربة، فهو ومنذ اللحظة الأولى يؤكد على أنها الـ(البداية)، بداية حلم لن يكتمل ولن يتحقق إلا بإصرار صاحبه على الاستمرار مدعوما بتلك البداية التأسيسية.

وكان من حظ الحلم والحالمين أن يكون المشرف عليه وإدارة روافده المتنوعة فنان يعي ويقدر أهمية العلم في تكوين الفنان. هو المخرج أحمد طه، أحد الحالمين الكبار الذي بدأ بداية مشابهة فأصر أن يمنح شبابا يذكرونه ببداياته الأولى بعضا مما تعلمه. لذلك نجح أحمد طه في تشكيل فريق من المدربين اختارهم بعناية كل في تخصصه، بينما يقف هو وسطهم كأي مدير فني لفريق رياضي يوجه ويرسم الخطط ويترك لكل مدرب حرية أن يبدع في الرافد المكلف به. روح الفريق ستراها بوضوح منعكسة على العرض الذي قدمه اثنان وخمسون فتى وفتاة لمدة ما يزيد على الساعة دون توقف إلا ما تفرضه الضرورة الفنية.

على خشبة مسرح أسيوط فاجأنا طه بتقديم مختصر لفكرة (الحلم) كيف بدأ وكم متسابق تقدم إليه ليدهشنا أن عدد المتقدمين من الفتيات والشباب تجاوز الـ(700) تم اختيار ستين شابا من بينهم. وهو ما يؤكد على الحرص الشديد في الاختيار. لكن المدهش أكثر هو ذلك العدد من المتقدمين ومن محافظة واحدة بل وفي وسط جنوب مصر. كذلك حرص أحمد طه على تقديم معاونيه من زملائه لنكتشف أنهم من أصحاب الخبرة والمقدرة، كل في مجاله، وجميعهم من الدارسين الأكاديميين للفن الذي يتولى تدريبه. ثم دعانا لنشاهد ثمرة المجهود الذي استمر ثلاثة أشهر متواصلة. مع الظهور الأول للمجموعة على خشبة المسرح، ومن نضارة وجوههم وعبر ابتساماتهم المزينة لوجوههم تأكدنا نحن ضيوف الحلم أننا على أعتاب عرض مبهج كاشف لقدرات أصحابه من شباب وفتيات. فها هم يغنون معا ويرقصون معا ويمثلون معا مقاطعا من أعمال مصرية وعربية وعالمية. يخطون على الخشبة برشاقة كاشفة للجهد التدريبي. فرغم العدد الكبير وتداخل الحركات وبولوفونية المعزوفات والرقصات ورغم تنوع المشاهد ما بين عامية وفصحى وما بين فردية وثنائية وجماعية، فإنهم يؤدونها جميعا باحتراف شديد، احتراف يؤكد على جدية التدريب ومشاقه.

المفاجأة الأكبر كانت في ما صرح به الفنان أحمد طه، أن هذه المشاهد التى شاهدناها وتلك الأغاني التي استمعنا إليها والرقصات التي منحت روحنا بهجة هي بعض من برنامج طويل، اتفق على أن يقدم أجزاءه الباقية في أيام تالية، ليشاهد جمهور أسيوط كل يوم فقرات جديدة غير تلك التي شاهدها في اليوم السابق.

بهجة الشباب (ذكور وإناث) وحرفيتهم العالية دفعتنا نحن ضيوفهم على أن نطلب من أحمد طه أن يسمح لنا بالجلوس مع أولئك البراعم لنحدثهم عن إحساسنا ونشد على أياديهم ونقول لهم شكرا. وجلسنا في صالة مسرح أسيوط (الشاعر الكبير جمال بخيت، والناقد والصحفي يسري حسان، ورئيس البيت الفني إسماعيل مختار، والكاتب والصحفي الكبير ضياء دندش، والصحفي القدير هيثم الهواري، وأنا) نعبر لأصحاب الفرح عن امتناننا الشديد على هذه السهرة التي كانت من أهم ملامحها أن أكدت على إيماننا بأننا (نعم نستطيع) وبأن على هذه الأرض ما يستحق الإيمان بقدرة أبنائها، وبأن مصر، كل مصر، وخصوصا جنوبها النابض تزخر بمواهب قادرة على تغيير شكل الفن فيها. والأهم التأكيد على فرحتنا ببنات أسيوط (محجبات وغير محجبات) على إصرارهن على الحلم برعاية أولياء أمورهن الذين استحقوا منا كل التحية والتقدير.

خرجنا من صالة المسرح وظل حوارنا معا ممتدا إلى صباح اليوم التالي عن أولئك العفاريت الصغار، وعن هذا المشروع الحلم وعن دور الثقافة الجماهيرية الذي يعود متمثلا في هذا الجهد. فشكرا لكل من ساهم فيه وعلى رأس القائمة السيدة الوزيرة الدكتورة إيناس عبد الدايم التي اتخذت قرارا فوريا بمنح هؤلاء الشباب صفة (فرقة نوعية) لها مخصصاتها المالية حتى لا ينفرط عقدهم. وشكرا للدكتور أحمد عواض رئيس الهيئة، وللفنان هشام عطوة نائب رئيس الهيئة الحاضن للمشروع، وللكاتب والمبدع محمد نبيل رئيس إقليم وسط الصعيد الثقافي.. والشكر كل الشكر لأولياء أمور طيور الغد من أهالي أسيوط.. أسيوط مدينة الحلم الذي بدأ.